وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الأدب العربي

الشعرية في ديوان "مفرد بصيغة الجمع" لأدونـــيس

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
حسناء بروش

إشراف الدكتور:
بشير تاوريريت

لجنة المنـاقشة

الرقم	اللقب و الاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
1	امحمد بن لخضر فورار	أستاذ محاضر	بسكرة	رئيـسا
2	بشير تاوريريت	أستاذ محاضر	بسكرة	مشرفا ومقرّرا
3	يوسف وغليسي	أستاذ محاضر	قسنطينة	ممتحـنـا
4	عبد الغني بارة	أستاذ محاضر	سطيف	ممتحـنـا

السنة الجامعية: 1428 هـ – 1429 هـ

2007 م – 2008 م

بسم الله الرحمن الرحيم

♥وَقُل رَّبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَل لِّي مِن لَّدُنْكَ سُلْطَانًا نَّصِيرًا♦

سورة الإسراء الآية 80

وقفـــة

إلى [فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ جَاعِلِ المَلائِكَةِ رُسُلًا أُوْلِي أَجْنِحَةٍ مَّثْنَى وَثُلاثَ وَرُبَاعْ]

إلى التي تحمل فوق راحتيها روحا **تأكل الطير منه**

إلى العزيز الذي يحمل الأجنحة المتكسرة **رخاء حيث أصاب**

إليهما مع منتهى الخفض لأجنحة الرحمة [وَقُلْ رَبِّي ارْحَمْهمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا]

إلى اللغة في مهدها الأول...

إلى الكتابة في نشأتها الثانية...

إلى السندباد/ الشعر في جنحته الثامنة...

إلى عباس/ أدونيس في سقطته العاشرة.. [فَلَمَّا أَنْ جَاءَ البَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ] فارتد فينيقا/

الدكتور المشرف/ **بشير تاوريريت**

إلى **المفرد/ الجمع** الذي يتراءى لكلتي "**ثنتين من خلف كلته**"

الأستاذ الدكتور/ **الطيب بودربالة**

إلى الذي أعاد تشكيل لغتي...تشكيلا يليق بلغته

الأستاذ: **العيد علاوي**

إلى عروس "تامار" التي تساقط أجنحة السعف من على أكتافها رطبا **أكلها دائم وظلها فسيرا**

(وقبلها) ...إلى كل من لم يحاول قصها" أجنحتي"...!

A mes échecs…devant…ses retours…éternels

هذا أسلوبي في الكشف عنك...

حسناء


مقدمه

بتوصيف نقدي أولي يمكننا تقصي حقيقة الشعرية بوصفها رؤيا يتداخل فيها الوجود المتخيل بالوجود الذاتي، حيث تتحول هذه الحقيقة بموجب هذا التداخل اللاواعي إلى مشروع استكناهي للذات الكاتبة، باعتبارها الوعي الذي يتشكل في صيرورة الوجود ككل.

إنها فرضية نود طرحها هنا، لأن الحقيقة الشعرية الأدونيسية كينونة كتابية رؤيوية قائمة بذاتها في عوالم التشكيل الإبداعي، على نحو مخصوص.

والسؤال الجدير بالطرح هنا: كيف تتجسد الشعرية كحقيقة رؤيوية في الوقت الذي تتموضع فيه هذه الرؤيا كحقيقة شعرية هي الأخرى؟

أو بعبارة أخرى: هل ثمة شعرية تحولية مفتوحة على أفق الوجود الكتابي المنغلق على نفسه بوجه عام؟ وكيف تتمظهر هذه التحولات الشعرية داخل هذا النظام الكتابي المتحول باستمرار، خاصة إذا كان هذا التحول يسير في حركة مغايرة لهذه التحولات نفسها؟

من هنا كانت الشعرية الأدونيسية قفزة رؤيوية خارج المفاهيم السائدة، ومن هنا أيضا وقع اختيارنا على هذا البحث المتضمن لموضوع الشعرية في ديوان «مفرد بصيغة الجمع» لأدونيس باعتباره علامة تحولية في هذه العوالم التشكيلية الثابتة، لا لاعتماده على أولية الرؤيا فحسب وإنما لاعتماده أيضا على عنصر التشويش،أي تشويش الوعي الكتابي القائم على أولية الرؤيا ذاتها وقد ارتأينا أن نساير هذه الحركية الرؤيوية، رغبة منا في استنطاق هذا الوعي الكتابي، وذلك من خلال الكشف عن جمالية الوجود الأدونيسي المتخيل، بوصفه وعيا إشكاليا تساؤليا على مستوى الإبداع التخييلي، والتشكيلي في آن لذلك فقد عملنا على طرح هذه التساؤلات الاستكناهية، المشكلة تباعا في هذا البحث، من خلال اعتمادنا على خطة منهجية مكونة من مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

وقد جاء المدخل موسوما بكتابة الشعر/ شعرية الكتابة، حيث ميزنا من خلاله بين نوعين من الكتابة: الكتابة الإبداعية والكتابة الوظيفية، معتبرين في ذلك أن شعرية القصيدة تكمن في بنيتها التعبيرية لا في وظيفتها الكتابية.

وتطرقنا في الفصل الأول الذي وسمناه بالملامح النظرية/الشعرية عند أدونيس، إلى ثلاثة مستويات:

بدءًا بمستوى التفاعل الذي يتضمن بدوره أربعة عناصر تتفاعل كلها داخل المعنى الشعري العام، وهي: الانفتاح، الغموض، الدهشة، الاختلاف.

انتقالا إلى مستوى التشاكل الذي يتصاعد فيه المد الرؤيوي عبر معارج الكشف واستشفاف المجهول والتجاوز والنبوءة وثنائية الحلم والجنون، مع إضافة كل من الرفض والنفي،انتهاءً بمستوى التعالق، الحركي الذي يشمل كل من الزمن واللغة والإيقاع.

أما في الفصل الثاني المعنون بشعرية المحو والاكتشاف في ديوان «مفرد بصيغة الجمع» فقد عملنا على تطبيق هذه الشعرية، ضمن مستويين: مستوى التشكل المعنون هو الآخر بصورة الرؤيا ورؤيا الصورة حيث تشتغل فيه الرؤيا الشعرية انطلاقا من تعطيل الصورة وتشويش الوعي.

ومستوى إعادة التشكل، الذي تستوقف فيه الذات بين حتميتين: حتمية المجاوزة وحتمية الكينونة، تماما كما يعاد تشكيل الزمن نفسه في زمنين: زمن العروج وزمن الخروج.

ويأتي الفصل الثالث الذي وسمناه بشعرية التشكيل، المتضمنة هي الأخرى مستويين من التعبير: مستوى الإحلال، وفيه تحل الكتابة في الجسد والجسد في الكتابة، من خلال عدة عناوين فرعية تتمثل إجمالا في ما يلي: الجسد/الحرف، الجسد/العبارة، الجسد/الإشارة.

وفي الوقت الذي يتحول فيه هذا الجسد إلى لغة كتابية كذلك تتحول الكتابة إلى لغة جسدية من خلال فعل التداخل بين كل من الهدم والخرق والخلق.

يضاف إلى ذلك مستوى الإبدال، الذي يتم فيه إبدال اللغة بالإيقاع والإيقاع باللغة من خلال مقام التحويل، المتحقق ضمن إمكانية التلوين الموسومة بإيقاعية اللغة، ومقام التحصيل المتحقق هو الآخر ضمن إمكانية التمكين، التي يتمكن الشاعر بوساطتها من إدخال هذه اللغة عوالم الإيقاعية الموقوفة على حدود الخطف والحرف.

لتنتهي المذكرة في الأخير بخاتمة أشرنا فيها إلى أهم النتائج العامة التي انتهى إليها البحث، وذلك بعد عرض مجمل لخلاصة الأفكار والتآويل، والتحليلات المعرفية ذات الامتدادات الجديدة والممكنة في الوقت نفسه.

وقد سلكنا في هذه الدراسة النقدية مناهج عدة من بينها: المنهج الوصفي، وآليات المنهج السيميائي، حيث مكننا الأول في وصف الكثير من المقولات النظرية، أما الثاني والثالث، فقد تم الاعتماد عليهما في تحليل الكثير من المقاطع الشعرية والقول والتقول عليهما إشاريا.

هذا وقد اعتمدنا أيضا في هذه المذكرة على عديد من المصادر والمراجع، أهمها: مؤلفات أدونيس النظرية وديوانه <<مفرد بصيغة الجمع>>، يلي ذلك بعض المراجع الأساسية كالشعر والتأويل لعبد العزيز بومسهولي، ومسار التحولات لأسيمة درويش وفي الشعرية لكمال أبوديب، وإستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس لبشير تاوريريت، وأدونيس والخطاب الصوفي لخالد بلقاسم، وتجليات في بنية الشعر المعاصر لمحمد لطفي اليوسفي وغيرها.

إلا أننا وكغيرنا من الباحثين، قد واجهتنا في هذه الدراسة العديد من الصعوبات خاصة فيما يتعلق بمحاولة التوفيق بين الآراء النقدية الأدونيسية وتطبيقها على مستوى الديوان، إضافة إلى قلة الدراسات حول مدونة هذا البحث.

وختاما لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف الدكتور بشير تاوريريت، على وقفته العلمية التي أثبت من خلالها، أنه جدير بكل الاحترام والتقدير العلميين، والله الموفق والهادي إلى سبيل الرشاد.

مدخل

كتابة الشعر/ شعرية الكتابة

1- كينونة الكتابة

2- فراغية الكتابة

3- كتـــابة الكتابة

بدايةً بين معنيين: بين معنى الكتابة ومعنى كتابة الكتابة، أو بين كتابة المعنى وكتابة معنى المعنى، حيث تتشاكل هذه الأوليات جميعها ضمن صيرورة تحولية معقّدة، يختلط فيها البدء بالانتهاء، وعياً وكتابةً، فعلا وممارسةً، تحولا وتحويلاً.

وعلى هذا النحو، يتعدّد الواحد / الذات، ويتوحد المتعدد / الوجود، بحثا عن خصوصية ثابتة تضمن للذات وجودها المتحول، لتتحول الكتابة فيما بعد إلى فعل وجودي مطلق، في حضرة الواحد المتعدد / المعنى، لكونها ممارسة فوقية مقدّسة، ولقصورها على الآلهة بادئ الأمر، لذلك فقد «مورست الكتابة من قبل الرهبان وأمناء سر الملوك القدامى، فكانت خلال أمد طويل، مستودعا مقدسا محميا، كصدى لغة أساسية، كانت أحرفها على شكل كهنوتي هي الأخرى، ما دامت مقررة نقل فكرة مصدرها الرئيسي الدنيا نفسها»[1] في الوقت الذي كان فيه « هذا العالم معتبرا ككتاب يرفع النقاب عن رسالة سماوية»[2] و عن رسالة الشاعر/ النبي، أو الشاعر/ الملهم بالمفهوم الأفلاطوني، الذي « لا يستطيع الإبداع إلا فيما اختارته له ربة الشعر، فروائعه صادرة عن تلك الربة التي أحلت روحها فيه».[3]

وفي هذا السياق يرى افلاطون أن الشاعر « كائن أثيري مقدس، ذو جناحين لا يمكن أن يبدع قبل أن يلهم وقبل أن يفقد صوابه و عقله، و أن الإله هو الذي يفقدهم صوابهم و عقلهم و هو الذي يتخذهم واسطة، فيحدثنا بألسنتهم و لذلك فإن كل شاعر، يعبر عن الإله الذي يحل فيه، ومن هنا فإن الشعر يستحيل إلى ضرب من الهذيان يجري على ألسنة المحمومين، و بات الشعراء و كأنهم مجانين فقدوا وعيهم و تسلطت الآلهة على ألسنتهم»[4].

1 لوك بنوا: إشارات رموز الأساطير، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، تعريب: فايز نقش، ط 1، 2001، ص: 95.

2 المرجع نفسه، ص: 95.

3 رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، ط1، 1997، ص: 21.

4 قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2003، ص: 256.

و لأن أفلاطون كان متحاملا على الشعراء بشكل عام، « فقد شبههم في هذا الأمر بكاهنات باخوس اللائي يهذين و يفقدن وعيهن إذ نزل عليهن الوحي من الآلهة»،[1] و بالتالي لا يمكن استيعاب هذا الشعر اللاواعي في جمهوريته الفاضلة.التي تعد الشعر مفسدة اخلاقية وضربا من الجنون.

و لعل أهم مفسدة يقوم بها الشاعر الملهم في نظر أفلاطون هو تشويه الحقيقة القائمة على محاكاة أشياء الطبيعة الناقصة المقلدة لعالم المثل.*

« و هذا ما يوحي بأن الشعر عند أفلاطون هو تقليد للتقليد و كثيرا ما يقلد الشاعر الأمور الخيالية مما يفسده، و لذلك باتت وظيفة الشاعر مفسدة إلى أقصى الحدود »[2].

وهذا ما يدل على أن المقلد أعمى شأنه في ذلك شأن الشاعر في أسطورة هوميروس وإن كان ذلك (العمى) في حقيقة الأمر « علامة خارجية للنور الداخلي الذي يملأ كيانه ويتيح له أن يرى أشياء لا يراها الآخرون»[3].

و هذه المفسدة هي ما يطلق عليها أفلاطون اسم المحاكاة** وقد تبناها أرسطو فيما بعد بوصفها قانونا للفن بشكل عام، و ذلك بإعطائها طابعا مزدوجا « فهي من جهة أولى محاكاة الأشياء، والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، و هي من جهة ثانية محاكاة خارج نطاق الطبيعة أي محاكاة الخيالي»[4]

---

[1]قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان ، ص: 256.

* يقول أفلاطون السرير في الطبيعة هو تقليد للسرير في عالم المثل، السرير الذي يصنعه النجار، فهو تقليد للسرير في الطبيعة، و حين يأتي دور الشاعر، في وصف سرير النجار، فإنه يقدم لنا صورة عن سرير النجار المقلد لما في الطبيعة و هذا السرير الأخير يعتريه النقصان لأنه في الأصل تقليد للسرير في عالم المثل.

[2] قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان، ص: 257.

[3] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 19.

**.« الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر، الأولى عالم المثل، و الثانية: عالم الحس، و هو صورة للعالم الأول و الثالثة عالم الظلال، و الصور و الأعمال الفنية، و بهذا الوضع يكون الفنان بعيدا عن الحقيقة ثلاث خطوات، ومنه فالشاعر لا يقلد الحقائق بل يقلد ظواهر الحياة الجارية و ما يعتريها من نقصان قياسا لكمال مثالها، ينظر: إحسان عباس: فن الشعر، ص 17.».

[4] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص: 21.

و لا تكون القصيدة محاكاة في نظر أرسطو طاليس إلا « إذا كانت كلا محسوسا، لم يفت الشاعر أثناء خلقه لها، أنه يحدث بها عن طريق اللغة، التي استغلها في فنية معينة»[1] حيث يضطر الشاعر من خلالها أن يكمل الطبيعة الناقصة.

و انطلاقا من هذه النظرة المعمقة فقد كان عمل الشعراء عملا فنيا تجميليا لا فنا تشويهيا للطبيعة*، كما يرى أرسطو « فالطبيعة ليست دائما كاملة أو ثابتة و أن الفن يمنحها أحيانا الكمال و الثبات»،[2] و هي نظرة فنية وضعت حدا فاصلا بين الشاعر المشوه للحقيقة الأفلاطونية و بين الشاعر المجمل لحقيقة الكون المشوهة.

من هنا فقط كانت الشعرية بوصفها (فن الكمال)، علامة العبقرية المميزة على اعتبار أنها الوحيدة « القادرة على إلغاء التناقضات التي لا يستطيع سوى العبقري أن يلغيها، كما يرى شلينج Chelling»[3] تماما كما لا يستطيع سوى الفن أن يبقي على تناقضات عبقريتهان، « و العبقرية كما يشير جون كوكتو برأيه نوع من التعبير الرفيع للمرء عن أي شيء »،[4] أي رفع الأشياء كما تبدو في الطبيعة إلى مستوى العبقرية/ الكتابة المتجذرة في ما وراء المعنى، و المؤسسة في الوقت نفسه على ما يسمى بمعنى المعنى كما حدده الجرجاني، الذي قدم نقضا يكاد أن يكون كاملا لمعايير الشعرية الشفوية الجاهلية، و يؤسس معايير أخرى لشعرية الكتابة يستلهمها من الأفق الكتابي الذي فتحه النص القرآني ».[5]

و المعنى كما هو معلوم « هو المفهوم الظاهر من اللفظ، أما معنى المعنى، فمرحلة تتجاوز المعنى الظاهر إلى المستوى الفني من الكتابة و الاستعارة، و في هذه المرحلة،

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 1996، ص: 18

* إذا كان أفلاطون يرى أن الطبيعة أجمل من قصيدة الشاعر التي يصف فيها الطبيعة فإن أرسطو يرى في مقابل ذلك، أن قصيدة الشاعر التي تصف الجيفة أو ترسمها. هي أفضل من الجيفة بحد ذاتها، لأن الأولى تمثل لوحة فنية، يمكن أن تنشر أو تعلق بينما ترمى الجيفة المنتنة بعيدا ينظر: قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب و اليونان، ص: 264.

1 إحسان عباس: فن الشعر، ص: 21.

[3] صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية المالكية للنشر، لونجمان، د.ط، د.ت، ص: 68.

[4] محمد العباس: ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص: 07.

[5] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989، ص: 50.

يكون التفاوت في الصورة و الصياغة (...) و برأيه أن الفنان الأصيل، هو الذي يتجاوز العين إلى ما يستحضر العقل »[1] و في ذلك كله تأكيد على أن « الاعتبار في هذا المجال بمعرفة مدلول العبارات، لا بمعرفة العبارات نفسها »[2]

إضافة إلى أن التعبير عنده، « لا يتعلق بمعاني الألفاظ مفردة دون تقدير لمعاني النحو فالمعنى هو كيفية النظم على عكس ما كان يعتقد من أن المعنى يوجد ما قبل النظم »[3].

و في هذا إشارة إلى تأسيس معنى نحوي، يمتزج فيه النظم بالشعر و الشعر بالنظم وإن كان « كل شاعر ناظم بالضرورة و ليس كل ناظم شاعرا و ذلك لأن الشعر أعم من النظم فهو يحتويه دون أن يقتصر عليه ».[4]

ومنه يتشكل النظم كخصوصية « تنتمي إلى حيز المعنى أوليا أي حيز الرؤيا والتجربة»[5] و في مقابل ذلك أيضا تتشكل الشعرية عند المرزوقي، من خلال حيز المعنى او ما يسمى (بتفضيل المعنى) أي إخراج المعنى « على قياس اللفظ الجاري على أوزان مقدرة و حدود مقسمة، و قواف مهيأة، إنه إفراغ للمعنى، في وعائه الجاهز، لكي يتم لهما التناسب و الائتلاف ».[6]

وهذا النوع من الائتلاف لا يتحقق إلا للشاعر المطبوع الذي « لا يكد وراء المجهول، لذلك تتأتى له أجزاء النظم عفو خاطره »[7]. وهو الشيء نفسه الذي يجعل هذا الشعر قالبا نموذجيا داخل عمود شعري ضيق و محدود و هذه النظرية (نظرية عمود الشعر) كما انتهى

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر، ص: 442.

[2] صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة للطباعة و النشر، ط1، 2000، ص: 138.

[3] جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984، ص: 50.

[4] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1974، ص: 214.

[5] أدونيس: النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1993، ص: 27.

[6] جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص: 46.

[7] المرجع نفسه، ص: 60.

إليها المرزوقي، « إنهاء للشعر لأنها تأصيل يقوم على تمجيد القديم ويتنكر لكل توليد و ابتكار، وذلك خشية إحداث الخلل في نظام متجانس من الأفكار قد استقر في العقول »[1]

لتصبح هذه الكتابة في ما بعد ممارسة لا واعية تدخل في نطاق الكتابة/ العادة لا في نطاق الكتابة/ الإبداع.

1- كينونة الكتابة:

إن خصوصية الكتابة ككينونة ذاتوية تجعلها من دون شك ممارسة لا واعية يختلط فيها البدء بالانتهاء و الفعل بالممارسة، و الوجود باللا وجود الذي تتقصاه الذات على مستوى وجودها الكتابي الواعي و المحدد إجمالا في السؤال التالي: ما الكتابة التي ينشدها الشاعر من خلال ممارسته للكتابة نفسها؟

إنها كتابة الذات لتجربتها – شعريا – و هي في الوقت نفسه، محاولة من الشاعر لاستخلاص معنى شعريا من تجربته « فالشاعر لا يكتب من أجل إفهام غيره، بل من أجل أن يفهم هو أو يكتشف شيئا جديدا، لم يكن يعرف أنه يبحث عنه ».[2]

لذلك فهو على موعد دائم مع الكتابة/ الفجأة، المتأبية على إفهامه بنحو مخصوص، « و فهم القصيدة يعني أن تدخل في صدى معها »[3] بوصفها نداء واستجابة. أو أن تستعير هذا الصدى الشعري، مقابل استحقاقك الدخول في عوالمها الآنية المتحركة باستمرار.

واستعارة الصدى تحديدا هو « قدرة فعل الشعر، إنه يبعث الديناميكية في الأشياء.

و يعطيها من القيم ما لا تصبح معه مجرد أشياء محبوسة هنالك داخل دائرة اللاأنا و يجعلها تجتاز الحدود حتى تصل إلى الأنا و تصبح من ثم متحققة ».[4] بذاتها على مستوى الكتابة بما أنها فعل الذات – لغة – والتي من شأنها أيضا « التأسيس لعالم الأنا المموضعة

---

[1] جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص: 59.

[2] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 72.

[3] جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ت: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، د ط، 2000، ص: 379.

[4] المرجع نفسه، ص: 380.

في سياق التاريخ، حيث تعبر عن نفسها بموروث لغوي قائم و مستمر »[1] في موروثات الإبداع بشكل عام.

ذلك أن الحديث عن كتابة الشعر يقودنا إلى الحديث عن الكتابة، وبالضبط كتابة الذات كما يتمثلها ملارميه. والمتموضعة أساسا ضمن سياق الشعرية أي «شعرية الأحاسيس الباطنية والانفعالات المتأججة، لا شعرية القوالب اللغوية الجاهزة فهي خرق، لمثل هذه القوالب و ابتكار وتشكيل جديد، في فضاء يسوده غموض العبارة و سحرها الفياض.»[2].

يضاف إليها شعرية الانفتاح التي دعى إليها إليوث القائمة في الوقت نفسه على مبدأ التمرد في الكتابة «وقد مس هذا التمرد جسد اللغة الشعرية و ذلك عن طريق تركيب الكلمات تركيبا تآلفيا جديدا.»[3] تماما كما مس هذا التمرد أيضا، جانب القوالب القديمة التي ثارت عليها نازك الملائكة شكلا و مضمونا مطالبة في الوقت ذاته، بشعرية جديدة

« تلغي نظام الشطرين لتؤسس لنفسها إيقاعا جديدا يعبر عن عوالم الذات في تخطيها للقصيدة النموذج.»[4]

وإذا كانت « الكتابة مجموعة من الطقوس»[5]، فإن الشعر جوهر هذه الطقوس المخيلة* المشبعة بإكسير التمرد والنبوءة، التي استمدت قداستها من هذا الكلام المخيل بالمفهوم الأرسطي. حيث تتخطى عوالم الكتابة/ الذات، والكتابة / التمرد، إلى عوالم الكتابة/ التاريخ، كما تمثلها صلاح عبد الصبور، بل إنها كتابة فوق التتخطاه وتتجاوزه فتصبح بذلك

---

[1] مشري بن خليفة: بنية القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: عبد القادر هني، جامعة الجزائر، 1993–1994، ص: 147.

[2] بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، في كتابات النقاد المحترفين و الشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزور، وادي سوف، الجزائر، ط 1، 2006، ص: 89.

[3] المرجع نفسه، ص: 97.

[4] المرجع نفسه، ص: 158.

[5] موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ت: نعيمة بنعبد العالي و عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2004، ص: 40.

* الكلام المخيل هو الكلام الذي ينفعل له الإنسان انفعالا نفسانيا غير فكري.

قصيدة نبوءة تتنبأ بما سيحدث في المستقبل، من خلال رؤيا شاعرها »[1] مشيرا في ذلك إلى الذروة الشعرية بوصفها أولى درجات العبور إلى الكمال الشعري/ الفني قبل مرورها بما يسمى بمراحل القصيدة.*

يقول أدونيس «فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول وبذلك يكون هناك نوع واحد هو الكتابة»[2] التي تؤصل لكينونة الذات ولكونية الكتابة بشكل عام، و التي يتبين من خلالها الفرق الواضح بين كتابة النموذج ونموذج الكتابة، أي الكتابة كنوع كتابي خالص.

2- فراغية الكتابة:

لقد ميز أدونيس بين نوعين من الكتابة: الكتابة الوظيفية، والكتابة الإبداعية. أي الكتابة/ الكتابة. القائمة على التجريب المفتتح، معتبرا أن الكتابة الوظيفية/ الكتابة العادة. هي الكتابة المهيمنة مشيرا في ذلك إلى أن شعرية القصيدة تكمن في بنيتها لا في وظيفتها،

---

[1] بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، ص: 153

* يرى صلاح عبد الصبور أن القصيدة تمر بمراحل ثلاث، هي القصيدة كوارد. ثم القصيدة كفعل أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة، أي حالته العادية قبل ورود الوارد إليه، و قبل خوضه رحلة التلوين والتمكين» ينظر: رمضان الصباغ، بنية الشعر العربي المعاصر، ص: 52.

[2] أدونيس: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص: 312.

وأن قيمة الشعر ليست في مضمونه و إنما في كيفية التعبير عن هذا المضمون. و أن «الإصرار على وظيفية الشعر إنما هي نفي للشعر»[1]

بينما تسير الكتابة الإبداعية « في طرق غير معروفة نحو المكان الآخر الذي ليس نقطة تبلغها و إنما هو مكان متحرك يقودنا باستمرار إلى مكان آخر و اللغة في هذه الكتابة لا ترتبط بالأنساق الكتابية و تصنيفاتها بل بحركية التجربة و تيهها»[2]

وإذا كانت الكتابة/ العادة تكتفي بعالم واحد يمتد من الماضي وإلى الماضي، حيث «تسود فيه المعبودات، و تهجع الأحكام المسبقة و تعيش غير مرئية القوى التي تحرف كل شيء»[3]، فإن هذه الكتابة الإبداعية أو الطليعية كما يسميها أدونيس، تغلغل في حركية التجربة وقطيعة مع كل القوالب المصنوعة سلفا، لتبقى قائمة على كل الاحتمالات المفتوحة، خارجة بذلك عن كل نمذجة، ومرجعيتها واحدة هي الأزمنة المتحركة باستمرار، ولا تتحقق هذه الحركية إلا إذا أضيف لها عنصر الشاعرية، وهي كما وصفها ياكبسون (بالوظيفة الشعرية)، معتبرا إياها عنصرا فريدا ينبغي الكشف عنه للوصول إلى جوهر الشعرية الحقّة، التي لا تكتسب أهميتها إلا بقدر هيمنتها و تحققها في الأثر الأدبي.

لكن السؤال المطروح هنا: كيف تتجلى الشاعرية كأثر فني في أثر أدبي ما؟ ويجيب ياكبسون بقوله: «إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا انبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة »[4]، فالشاعر كما يقول جون كوين ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة[5] لذلك فتحقق الوظيفة الشعرية على مستوى الكتابة، هو تحققها على مستوى هذا الكل المركب، الذي يخرج بها في الوقت نفسه عن مستوى الشعر

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص: 72.

[2] أدونيس: النص القرآني و آفاق الكتابة، ص: 69.

[3] موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ص: 41.

[4] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، مؤسسة حمادة و دار الكندي، د.ط، 1998، ص: 202.

[5] جون كوين : النظرية الشعرية ، ص64

الوظيفي، بوصفه حدثا و صناعة و تكرارا و بوصفها رمزا «حيث لا تردنا إلى الحدث بما هو و كما هو و إنما تردنا إلى دلالاته أو أبعاده في الحركة التاريخية، ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخييلي، قوامه اللغة وعلاقاتها»[1] ليصير الشعر بذلك وعيا خارج الوعي، أي أنه يخلق وعيه الفكري فيما يخلق وجوده المخيل أو هو «نوع من الوعي، لذلك هو بالضرورة نوع من الفكر»[2].

و لما كان النص القرآني يبدو «وكأنه نوع من فكر الكتابة يتبطن نوعا من كتابة الفكر أو لنقل بوصفه نوعا من كتابة المطلق نوع من مطلق الكتابة»[3] كانت الكتابة الشعرية تبحث عن كينونتها في أفق «الكتابة المطلقة لكتابة المطلق»[4] وعن كونيتها في كون «كتابة في مستوى الكون »[5]، رغبة في تشكيل «كتابة تبتكر أشكالها فيما تتكتب»[6] و كاشفة حجبها لمعانقة رؤى التجربة الصوفية، التي غيبتها الكتابة/ السلطة في منظور أدونيس، قبل أن ينفتح على أفق النص القرآني بوصفها إلهية وليست إنسانية.

لذلك فقد كان فعل الكتابة بالنسبة للصوفي فعل تدنيس بالدرجة الأولى، لأنه «إنصات للنفس الأمارة بالسوء وهو ما يفرض على الصوفي تغييبه لذاته (المدنس) والإنصات إلى الصوت الإلهي (المقدس) أي أن يبقى وفيا لما يلقى إليه»[7]

ومع ذلك فقد ظهرت حاجة الصوفية إلى كتابة في مستوى الفكر، ورأت في الكتابة الشعرية «الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسرارها، ورأت في اللغة الشعرية وسيلة أولى للمعرفة»[8] فاتحة بذلك حدود النثر على الشعر، وحدود الشعر على النثر، إيمانا منها أن الكتابة انفتاح على احتمالات الفراغ و فناء دائم فيه.

[1] أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1986، ص: 177.
[2] أدونيس: الصوفية و السريالية، دار الساقي، بيروت، ط1، 1992، ص: 155.
[3] أدونيس: النص القرآني و آفاق الكتابة، ص: 30.
[4] المصدر نفسه، ص: 30.
[5] المصدر نفسه، ص: 50.
[6] المصدر نفسه، ص: 55.
[7] خالد بلقاسم: أدونيس و الخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000، ص: 114.
[8] أدونيس: الصوفية و السريالية، ص: 22

والسؤال الجدير بالطرح هنا: كيف تصبح الكتابة قفزة خارج حدود الفراغ؟ ما دامت تتوسط فراغين: «الفراغ الناتج عن استحالة الكتابة والفراغ الناتج عن فراغية الكتابة.»[1] وبعبارة أخرى كيف تتجاوز الكتابة نفسها بالكتابة، وكيف تتجاوز الفراغ بالفراغ؟ – تلك هي المشكلة – «و مع ذلك لابد من الكتابة »[2] كما يرى أدونيس فكتابة فارغة أجدى من فراغ بلا كتابة.

قد نتساءل: وما جدوى الكتابة إذن؟ و يجيب أدونيس « يكفي أنها تشهد للمسكوت عنه، يكفي أنها تعي هذا التمزق القائم بين اللغة و الجسد، يكفي أنها تعايش الموت»[3].

فالكتابة إذن وعي بهذا الفراغ و تجاوز لمجرد الملء « و على الشاعر أن لا يعجب بما أنجزه و إنما يجب أن يظل مشدودا إلى ما لم ينجزه بعد »[4] عليه أن يوسع حدود الفراغ ما دامت « الكتابة الأكثر بعدا هي الأكثر قربا »[5]

ثمة سؤال آخر لأدونيس: هل أخلق الفراغ بالشعر؟ أم فيه أم منه أم عليه أم معه؟ وبعبارة أخرى كيف نطابق بين الشعر والفراغ، حيث يصير الشعر فراغا و الفراغ شعرا؟ ما دام الشعر أحد وظائف هذا الفراغ الذي يتفجر من خلاله « فيسود الصمت حيث تسود الفوضى التي تعبر عن المتعدد.»[6]

فالشاعر في تطلع دائم إلى ما وراء الكتابة، وإلى خلق متتالية من الفراغات التي تقود إلى شعر« ملئ ليس فيه فراغ أو حيز بين الكلمة وما تقوله، الكلمة ذائبة فيما تقوله وما تقوله ذائب فيها وهذا مما يولد سريته وغموضه، كأننا حقا في مناخ ديني لكن بلا طقوس»[7]

---

[1] أدونيس: النص القرآني و آفاق الكتابة، ص: 86.

[2] المصدر نفسه، ص: 86.

[3] المصدر نفسه، ص: 86.

[4] أدونيس: الثابت و المتحول (صدمة الحداثة)، ص:17.

[5] أدونيس: النص القرآني و آفاق الكتابة، ص: 87.

[6] صلاح ستيتية: وضعية أدونيس، مجلة فصول، العدد 2، مج 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص: 90.

[7] أدونيس: سياسة الشعر ، ص: 85.

فالممارسة الفعلية للفراغ إذن تكمن خارج الشعر، دون أن ننقل هذه العدوى إلى الشعر في حد ذاته، وعلى الفراغ أن يحيط بالشعر كما يحيط بالمكان، ما دام أنه لا مكان للشعر إلا في الفراغ، وفي هذا يتلاقى كل من الشاعر والنبي « أن الاثنين يصنعان فراغا حولهما، وهذا الفراغ هو أحد أسماء الوحدة خاصة إذا ما توصلت الوحدة إلى ابتكار روحي، فتصوغ الإنسان في لحظته الحميمة، أو تعكس صورة هذه اللحظة ضمن رؤية تعبير ما»[1]

ومثلما تصاغ اللحظة في صورة والصورة في رؤية، فكذلك تصاغ اللحظة في الشعر، فالشاعر لا يصور بل يخلخل الصورة، لأن اللحظة في الزمن والشعر في حركة هذا الزمن.

يقول أدونيس « ثمة شعر يمسك بخيط الحياة و يسير وراءها فهو أقل منها وثمة شعر يحيط بها لكي يأسرها في لحظته، فهو أكثر منها إنه لذلك أكثر من الزمن، أعني أنه يهدم الاستمرار الخطي الأفقي التسلسلي للزمن ويؤسس لحظة تتقاطع فيها الأزمنة، يرفض الدخول في قياس و عادة و لا يهرب كالريح»[2]

وهنا يحيلنا أدونيس إلى الزمن الشعري الذي يعتبر وحده بؤرة الأزمنة، حيث لا يكون الشعر فيها إلا امتداداً لنفسه، وحيث تتجاوز العادة« التي تنكر الزمن وتنكر التغيير»[3]

وهنا فقط تتجسد مقولة أدونيس «ليس للشعر زمن، الشعر هو الزمن»[4]، فالشعر الذي ينشده أدونيس إذن، هو الشعر الذي يتجاوز الزمن/التاريخ إلى الزمن/ النشوة كما يحلو له أن يسميه، وهو الذي «يفصلنا عن زمن الأشياء وعن زمان الساعات، لا يسير كالنهر بل يتفجر وينبثق، لا يؤرخ بل يبتدئ»[5] مع كل لحظة شعرية بوصفها «جدل صراع بين الشاعر و نفسه، بينه و بين اللغة، بينه وبين الأشياء»[6]

---

[1] صلاح ستيتية: وضعية أدونيس، مجلة فصول، العدد 2، ص: 90 .

[2] أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 176.

[3] ينظر: بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات الأولى والمفاهيم، دار الفجر للطباعة و النشر، قسنطينة، ط1، 2006، ص: 52.

[4] أدونيس: النص القرآني و آفاق الكتابة، ص: 123.

[5] المصدر نفسه: ص: 176.

[6] المصدر نفسه: ص: 113.

إن كلا من (الشاعر واللغة والأشياء) عوالم كونية مصغرة تنضوي تحت عالم واحد و كثير هو الشعر الذي قال فيه أدونيس «إنه لقاء غائب لا نراه إلا بين كلماته لكن في زمن آخر و دور الشعر هو أن يؤسس هذا الزمن الآخر»[1] بوصفه كائنا وأن يشغل هذا الغائب في الشعر بوصفه الحضور والغياب في الشعر كله، وفي زمن «لا مصادفة فيه فالمصادفة نقيض للشعر كل ما فيه وعي تشكيل لأنه وعي كينونة»[2]، وفي الوقت الذي يطمح فيه أدونيس إلى أن يخرج هذا الغائب «من مجرى الشعر من عادة الشعر، ليكون أبدا في مستوى الطاقة التي تكمن في هذه القصبة التي نسميها الإنسان كما سماها باسكال و التي هي طاقة بلا حد»،[3] يكون في ذلك قد حقق مقولة: الوقت/الشعر: هو ما أنت فيه، وذلك بأن يصبح الشعر زمنا آنيا، حده في ذلك حد الزمن الصوفي الخارج عن كل زمن مسبق، ليتحول هذا (الغائب) في الأخير إلى نوع من كتابة الغائب كما يقول أدونيس.

والغياب هنا ليس شيئا بل حركة، والكتابة هنا تنقل دلالة الكلمات من أفق إلى آخر، فيما تخلق للمعنى فضاء آخر ولذة معرفية أخرى، وهي في هذا تخلخل الثابت بين الواقع والغيب، وتهدم العلاقات الواضحة بين الدال والمدلول، فيما تؤكد على علاقات أخرى تتناول الأسرار الكامنة في الوجود»[4] مخلفة وراءها حركة أخرى داخل الحركة نفسها، قوامها الخلق الشعري الذي يق ود إلى الخلق، فيما يحقق هويته المفردة داخل الآخر الذي لا يعود أجنبيا عن الذات، وإنما يصبح بعدا من أبعادها أو يصبح صورتها الثانية[5]

والأنا هنا هو الآخر الذي بتمثله «الوعي الإنساني الشخصي الذي يواجه الكون ويحاول أن يكتبه»[6] على اعتبار أن كلا منهما «مفتوح على قرينه، متجه إليه في لقاء دائم

---

1 المصدر نفسه: ص: 175.

2 أدونيس: سياسة الشعر، ص: 87.

3 أدونيس: زمن الشعر، ص: 317.

4 أدونيس: النص القرآني و آفاق الكتابة، ص: 68.

5 أدونيس: سياسة الشعر، ص: 70.

6 المصدر نفسه، ص: 70.

لكي يزداد وجوده امتلاء ولكي تكون إبداعيته أكثر عمقا وشمولا وإنسانية»[1] وما دام الخلاق وحده من «يخلق هويته فيما يخلق كتابته»[2] الغائبة بوصفها الحضور الواعي في هذا (الوعي الإنساني)، محققا في ذلك شعرية الحضور على مستوى الكتابة والعالم الإبداعي، وهذا «يتضمن أن إحساس الشاعر بحاضره أو وعي حضوره المشخص في العالم، شرط أولي لكي يكون شعره هو أيضا حاضرا في العالم، إذن بقدر ما يرتبط الخلق الشعري بأشكال خلق ماضية أو تقليدية يزداد بعدا عن الحاضر وعن الحضور فيه»[3]

وبقدر ما يرتبط هذا الخلق بحضوره، يحتفظ العالم الإبداعي بوجوده، و يصير شكلا من أشكال الخلق، تتجاذبه في ذلك جدلية: الحضور/الوجود.

وهذا العالم الإبداعي كما نتصوره، «مشكل من أوليات متتالية، فهو لا يحضر إلا ليغيب و لا يغيب إلا ليحضر، والحاضر من شأنه أن يتمثل الغائب، و إذا بهذا الغائب يغدو حاضرا ليستدعي هو الآخر غائبا آخر»[4] يكون على شاكلة حاضر لم يبتدئ بعد، «و الحضور في هذا المستوى جدة دائمة، لا يتكرر فالجديد وحده الحاضر، والحاضر وحده الجديد»[5]

وعبقرية إثارة الجدة هنا من عبقرية الشاعر المتمثلة في قدرته على اختراع كلام جديد لمواضيع قديمة، كما يقول نزار قباني، «إذ لا قيمة لشعر يعيد اكتشاف الأشياء المكتشفة، ويستعمل حجارة العالم القديم كما هي»[6]، ويضيف قائلا «الطبيعة تتحمل الإعادة و التكرار، أما الشعر فلا يتحملها »[7]، وهي العبقرية نفسها التي تجعل من الكتابة كتابة بالمفهوم الأدونيسي.

---

[1] المصدر نفسه ، ص: 70.

[2] المصدر نفسه، ص: 68.

[3] المصدر نفسه، ص: 110.

[4] عبد الجليل مرتاض: في عالم النص و القراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 2007، ص: 71.

[5] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 47.

[6] نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د. ط، د. ت، ص: 124.

[7] المرجع نفسه، ص: 124.

3- كتابة الكتابة:

تعد الكتابة الشعرية –بهذا المعنى– تجذرا في الأصالة التي لا تؤصل إلا لنفسها، والتي تخرج بدورها عن كل ما هو موروث، متجاوزة في ذلك الأصالة/المنوالية التي تحتم على الشاعر أن يكتب على غرار ما كتبه أسلافه القدامى، يقول أدونيس:«حينما أصف قصيدة بأنها أصيلة لا أعني أنها صادرة عن أصل قديم، أو جارية مجراه، أو أنها تكتسب أصالتها من تشبهها بهذا الأصل و إنما أعني على العكس أنها فذة مغايرة للقديم وأنها تتجه نحو المستقبل، لا نحو الماضي، و أنها أصل ذاتها طبعا، لا بمعني أنها منفصلة عن الشعب والواقع (...) بل بمعنى أنها ليست ابنة نموذج –أب– وأن لها بنيتها الفنية الخاصة بها ورؤياها الخاصة بها وعالمها الخاص بها»[(1)]

ليتعالق في الأخير مفهوم الإبداع الحداثي، بمفهوم الحداثة / الإبداع، «وجوهر ذلك أن الحداثة تكون رؤية إبداعية، بالمعنى الشامل أولا تكون، إلا زيا، و مند أن يولد الزي يشيخ غير أن الإبداع لا عمر له، لذلك ليست كل حداثة إبداعا أما الإبداع فهو أبديا حديث»[2].

وإذا كان الإبداع وجه من وجوه الجدة أو الحداثة الشعرية فإن «الزي هو الوجه الآخر من الجمود، من كل ما يسير إلى الوراء، وهو فنيا يعني الإعجاب المفتعل المتصنع، بكل ما هو رائج و شائع»[3]

و الحداثة الفنية بالمفهوم العام، تعني الفرق بين القديم والحديث، وهو ما يناقض مفهومنا لها في الوقت نفسه، بكونها التناقض مع كل ما هو قديم، لا شيء إلا لكونه قديما، فهي إذن من المنظور الأدونيسي «سمة فرق لا سمة قيمة»[4]

و الأسبقية فيها للإبداع الجديد لا للجدة في حد ذاتها، والسؤال المطروح هنا: كيف يحقق الشاعر حداثته فيما يحافظ على تراثه؟.

[1] أدونيس: الثابت و المتحول (صدمة الحداثة)، ص: 146.

[2] أدونيس: الشعرية العربية، ص: 112.

[3] أدونيس: سياسة الشعر، ص:159.

[4] أدونيس: النص القراني و افاق الكتابة، ص: 92.

إن التراث كمخزون فكري و حضاري علامة بارزة في حركة الزمن الإبداعي، الذي يتجاوز نفسه باستمرار، حيث هويته المؤسسة في عالم وجوده المحول، فيما تتجذر هوية التراث في «العالم الذي يؤسسه والرؤى التي يكشف عنها والآفاق التي يفتحها للحساسية والفكر»[1]، لا بوصفه ثباتا بل حركة حداثية، تتداخل فيها تفاعلات التجربة الإبداعية بالتجربة الإنسانية.

فالتراث بهذه الكيفية إذن، شرط من شروط الحداثة بوصفه استباقاً وبوصفها استشرافاً، والمبدع في هذه الحالة، يتجاوز مرحلة الفعل المسبق إلى مرحلة الفعالية المسبقة، فيما ينبثق منها في الوقت نفسه.

في حين لا يسعى المبدع العربي إلى الخروج من دائرة الزمن التراثي إلى أفق الزمن الشعري فحسب، بل وإلى ضرورة تخطيه باعتباره حاجزا في وجه الحركة الإبداعية، «ومعرفة كلية ونهائية يؤدي إلى تجميد الحياة والفكر والإنسان في قوالب آلية جاهزة»[2]، وبالتالي يضطر إلى تفجير هذا النظام الثقافي الموروث، وإحلال عالم إبداعي خلاق في محلّه، «و ما يميز الخلاق عن غيره هو أنه يعد قيم الماضي قيم إيحاء وإضاءة، و يرفض عدها نهائية وكاملة، وأخذها كما هي»[3]، وذلك بأن يطلع من الماضي ليغاير هذا الماضي بالخلق نفسه، وليس معنى الخلق أن يتنصل الشاعر من تراثه، لكي يكون جديدا بالضرورة، و إنما على الشاعر الجديد، أن يكون منغرسا في تراثه أي في الغور لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه، إنه متأصل، لكنه ممدود في جميع الآفاق»[4]

و هذا الامتداد لا يكون إلا امتداداً تجريبيا، على اعتبار أن التجريبية كمحاولة دائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالب وأنماطا هي في الوقت نفسه «تجسيد لإرادة التغيير ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة، على صنع المستقبل لا وفقا لحاجاته و حسب بل وفقا لرغباته أيضا»[5]

---

[1] أدونيس: سياسة الشعر، ص:10.
[2] أدونيس: الثابت و المتحول (صدمة الحداثة)، ص: 147.
[3] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 45.
[4] المصدر نفسه، ص: 170.
[5] المصدر نفسه، ص: 287.

فالتغيير إذن ضرورة ملحة في مستقبل الشعر، حيث يقف الشاعر على ذروته رافضا لكل عالم مغلق ووثوقي، لا يحتكم إلى التجريبية كمنهج أحادي في شعر المستقبل، وكل رفض لهذا المنهج في الحقيقة، «ليس إلا رفضا للخروج مما نرزح فيه أي ليس إلا مصالحة مع أشكال الواقع الموروث، ذلك أن التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى»[1]

وإذا كان الشعر التجريبي العربي هو وحده الشعر الجديد وهو وحده الشعر الثوري، فإن الشعر بوصفه حدثا إبداعيا ثورة داخل اللغة من حيث إنه يجددها وثورة في الواقع نفسه، من حيث إنه يغير بتجديده اللغة صورة الواقع، أي العلاقات القائمة، بين الأشياء والكلمات، و بينها و بين الإنسان، وهو لذلك ثورة في وعي الإنسان، فالشعر ثوري لا بكونه يتحدث عن قضايا ثورية، بل بكونه يحمل رؤية جديدة بلغة جديدة[2]

إذن نلاحظ أن هناك مستويين من التجديد، أولا: التجديد داخل اللغة نفسها، والتي من خلالها تتغير صورة الواقع.

ثانيا: التجديد في الرؤية إلى هذا الواقع، الذي يتضمن بدوره تغييرا جذريا، ينطلق من الداخل نحو الخارج، لذلك فالثورة وعي بالتجديد وتجديد في الوعي الإنساني في الوقت نفسه، إضافة إلى كونها علم تغيير الواقع، حيث تكون الكتابة الثورية هي البعد الرؤياوي لهذا العالم المغير[3]، وحيث تكون البنية الكتابية الفوقية الجديدة بديلا لفشل البنية الكتابية التحتية القديمة، غير أن دور الكاتب الثوري العربي لا يتمثل فيما يسميه أدونيس تفكيك الزمن الموروث و وسائل التعبير السائدة[4] فحسب أي الهدم بالمفهوم الإبداعي، وإنما عليه أن يقوم بالبناء كبديل لهذا الهدم، ما دامت الثورة «خلخلة وتشقق وكسور في كل الموروثات الثقافية والنفسية والتاريخية التي أخذت شكل العادة أو شكل القانون»[5]، كما يقول نزار قباني: «وطبيعي أن الهدم هنا لا يتناول القديم ككل أو لمجرد أنه قديم، بل يتناول القديم الذي

[1] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 287.
[2] المصدر نفسه، ص: 175.
[3] المصدر نفسه ، ص: 130.
[4] المصدر نفسه ، ص: 132.
[5] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص: 81.

يتناقض مع نمو الثورة وجذريتها و شموليتها»[1] لتتحول في الأخير إلى ضرورة إبداعية في الشعر بوجه عام، غايتها التجاوز على مستويي: الفكر والمعرفة. لا ضرورة انتقالية بمعناها الثوري الشائع.

«إذن حين يمارس الشاعر العربي الثوري هذا التجاوز ينفصل عن البنية الحضارية السائدة، و هكذا يجابه مأزقا، فإذا لم يمارس هذا التجاوز فإنه يبطل أن يكون ثوريا و إذا مارسه انفصل بشكل أو آخر عما هو سائد»[2]

ليجد نفسه في الأخير بين خيارين: خيار التجاوز وخيار اللاتجاوز، وبعبارة أخرى الانفصال عن هذا الموروث أو التبعية له، وليست غاية الشاعر من ذلك الثورة على التقليد كتقليد و إنما غايته تبني الحداثة كفعل ثوري، و كتابة مؤسسة في هذا الفعل الحداثي.

« وليست الحداثة أن يكتب قصيدة ذات شكل مستحدث، شكل لم يعرفه الماضي بل الحداثة موقف وعقلية، إنها طريقة نظر وطريقة فهم، وهي فوق ذلك وقبله، ممارسة ومعاناة، إنها قبول بكل مستلزمات الحداثة: الكشف والمغامرة واحتضان المجهول»[3]

لذلك فقد كان موقف أدونيس من الشعرية الشفوية، موقف حداثي، لا من خلال الكشف عما سماه أدونيس « مرض عصاب الماضي»[4] أي البقاء داخل أسوار الماضي ونماذجه بل بهدم هذا الماضي أيضا، الذي صار مركز الجاذبية والثقل في الثقافة العربية السائدة، باعتباره أنموذجا كتابيا، يعتد به في الكتابة بوجه عام، لتصبح الكتابة الشعرية على هذا النحو صناعة تقول المعروف في قالب جاهز ومعروف.

«و من هنا لم تكن المزية الشعرية في ما يقوله الشاعر أو في ما يثبته، وإنما كانت في طريقة الإثبات»[5] مما يدل على أن طريقة القول أهم من الشيء المقول، وأن شعريتها مرتبطة بمدى تأثيرها على السامع بشكل خاص.

---

[1] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 123.
[2] المصدر نفسه ، ص: 90.
[3] المصدر نفسه ، ص: 115.
[4] المصدر نفسه، ص: 142.
[5] أدونيس: الشعرية العربية، ص: 23.

«أما من حيث الشكل، فتقتضي هذه الجمالية، ألفاظا موسيقية عذبة، تبدو معها الصناعة الشعرية، رئيسة للهيئة الموسيقية»[1]، كما يقول أدونيس ويبدو التكلف في جوهرها جوهرا شعريا لا مظهرا من مظاهر تصنعها.

و لهذا يجب في صناعة الشعر أيضا اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب، وأدى هذا إلى قول يرى صلة أكيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعرية»[2]

و قد كانت النظرة إلى الصناعة الشعرية التي أملتها الشفوية الجاهلية في المجتمع الإسلامي العربي نظرة تقليدية، ترى إلى القصيدة بوصفها نداء /استجابة أو جدل دعوة متبادلة بين أنا الشاعر و نحن الجماعة، كأن هناك توافقا مسبقا بين القصد الذي يدفع الشاعر الجاهلي لتأليف قصيدة، والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها.»[3]

إضافة إلى طبيعة الأحكام التي كانت تطلق على النص الشعري، بوصفها أحكاما وضعية مسبقة ونهائية لا تقبل الجدل حيث ساد تبعا لذلك النظر النقدي إلى النص الشعري المكتوب، كما لو أنه نص شفوي واستبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة: التأمل، الاستقصاء، الغموض الفكر[4]، وربما لم يفته في تقصيه أن «الشفوية نطق والكتابة رسم و مع ذلك نظر إلى الكتابة، بالمعيار نفسه الذي نظر به إلى الشفوية»[5]

و هكذا وجد الشعر نفسه محاطا بهالة من النقد، التي فتفتت شعريته على جمالية الإسماع و الإطراب أول الأمر، التي حولها الاستخدام السياسي الخاص والإيديولوجي العام فيما بعد إلى نوع من جمالية الإيصال الإعلامي[6]

وابتدأ التأزم النقدي الذي يقيس في فهمه وتذوقه الأشياء التي لا يعرفها على الأشياء التي عرفها، ويحاكم الأفكار الجديدة، بمنطق الأفكار القديمة، بحيث إنه قلما يقبل أو يتذوق نتاجا شعريا، إلا إذا كان يتحرك في اتجاه الماضي أو يستلهمه، أما النتاج الذي يتحرك في

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية ، ص: 24.
[2] المصدر نفسه، ص: 26.
[3] المصدر نفسه ، ص: 27.
[4] المصدر نفسه، ص: 30.
[5] المصدر نفسه، ص: 30.
[6] المصدر نفسه، ص: 23.

اتجاه المستقبل، دون استلهام للماضي فهو إما أن يرفضه وهذا هو الأغلب، وإما أن يشكك فيه ويهمله»[1] ليدخل النقد الشعري بذلك مرحلة التعتيم على مستوى الرؤية الإبداعية، ولتتطابق صورة الشعر في الأخير مع صورة العالم السابق التي لا تمت له بصلة، «لذا نجد أدونيس قد ألح على إسقاط هذه النظرة التقليدية مطالبا في الوقت نفسه، بالنظر إلى رؤيا العمل الإبداعي، و نظامه التعبيري بصورة شمولية، صورة حولت القراءة النقدية من الحكم على الجملة الشعرية بالجودة أو الرداءة، إلى الحكم على النص الشعري في صورته الكلية معتبرة إياه جملة كبرى أو جملة دنيا»[2] في عالم الشعر، حيث تستبق الرؤى و لا يستبق الشعر فيه إلا نفسه، و انطلاقا من هذا العالم « تنقلب المقاييس، يتغير معيار التقويم، فلا يعود نوعا من القياس على ما نعرفه، على ما أنجزه السابقون، و إنما يصبح نوعا من القياس على المخاطرة، على ما يفاجئ و مالا يمكن توقعه.»[3]

و لم يتوقف أدونيس في تجربته النقدية عند الشعرية الشفوية و الذوق النقدي بشكل عام، وإنما انتقل أيضا إلى نقد الثابت في القصيدة العربية التقليدية، موضحا أن الشعر لا ينمو إلا في نوع من الجدلية الضدية أو التناقضية، وعلى هذا يقوم التراث الإبداعي، الفعال و هو ما سماه بالتحول، و عني بذلك شعريا، النصوص التي يمكن و صفها بأنها لا تستنفذ أي التي تكون حية دائما[4] بانفتاحها على أفق التأويل، و انفلاتها من قيد الزمن.

« و إذا كان الشعر القديم يلامس سطح العالم، و يقوم بعملية تجميلية لهذا الكون العجيب و يجتهد لإضفاء الكمال على الأشياء، فإن الشعر الحداثي ينفذ إلى هذه الأشياء نفاذا عموديا، محولا إياها إلى أسئلة و من دون تزييف، وقد يعود ذلك إلى طريقة رصد الشاعر القديم، للأشياء الخارجية بأمانة و صدق، دون القيام بعمليات انحرافية أثناء التعبير عن الأشياء الملتقطة، على عكس الشاعر الحداثي الذي تحول من الخارج إلى الداخل، و من العوامل الخارجية إلى عوامل استبطان النفس»[5]، ومن الواقع كعالم ثابت إلى القصيدة

---

[1] أدونيس: الصوفية والسريالية، ص: 148.
[2] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 11.
[3] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 295.
[4] المصدر نفسه، ص: 17.
[5] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 17.

التي تدفعه إلى الأسئلة وتحركه صوب المجهول الذي يتحول بتحولها أيضا متجاوزا في ذلك القصيدة التي تتكلم على العالم إلى القصيدة التي تتكلم العالم.

وإذا كانت الأزمة النقدية في التصور الأدونيسي أزمة معرفية بامتياز[1] فإن أزمة القصيدة العربية، تتجسد في أمانتها للأشكال الشعرية القديمة، التي جعلت من الثبات شعارا لها، الشيء الذي جعل النقد القديم لا يقدم قراءته لها بوصفها يقينا وكلا متكاملا، في حين يحاول النقد الجديد دائما «أن يقرأ النص بذاته و يقدم هذه القراءة باعتبارها ليست إلا احتمالا نقديا تقويميا من احتمالات عديدة وكأنه يكتب نصا ثانيا على النص الأصلي الأول ليجيء بمثابة لغة ثانية يمارسها على لغة أولى»[(2)].

من هنا جاء النقد الجديد ليميز بين نوعين من القراءة: القراءة السطحية والقراءة العمودية، وليصير النص في يد قارئ النوع الأول، كأنه خيط خارج النسيج التاريخي الحي، بينما يقرأ النص في القراءة العمودية من حيث هو عمق ثقافي تاريخي.[(3)]

وتستحيل القراءة الماضوية، إلى نوع من القراءة الطامسة، التي لا تطمس نصية النص فحسب، وإنما تطمس كذلك إمكان التساؤل، وإعادة النظر والحركية الإبداعية بقدر ما تطمس الشعر.[(4)] إضافة إلى أن القارئ الماضوي لا يبذل أي جهد للتقدم نحو النص والبحث في عوالمه، كما هو الحال مع القارئ المعاصر الذي أصبح بطريقة أو بأخرى شريكا في معنى النص بوصفه مبدعا ثانيا.

«وإذا كانت الكتابة الشعرية الإبداعية تخلق قارئها فيما تخلق أفقها، فإن حاجتنا اليوم كتابة ونقدا، هي إلى اللقاء معها إلى جمالية القراءة الإبداعية»[5] المنبثقة من هذه الكتابة نفسها التي «تعيد بناء المكان فيما بعد وفق قانونها الشعري الخاص، وبملأ البياض بنسق خطي يخترق اللغة المستكينة في مساحات متعددة[6]»، لا تتسع إلا للغة ولا يختلف اثنان في

[1] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس ، ص: 12.
[2] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 297.
[3] المصدر نفسه، ص: 60.
[4] المصدر نفسه ، ص: 52.
[5] المصدر نفسه، ص: 62.
[6] مشري بن خليفة: بنية القصيدة في النقد العربي الحديث، ص: 152.

أن كتابة الشعر هي « قراءة للعالم وأشيائه (...)، قراءة لأشياء مشحونة بالكلام و لكلام مشحون بالأشياء، و سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد.[1]»، ولتبتعد عن سيماء شعر عرفوه بحثا عن سيمائها الخاصة، مؤسسة في ذلك وجودا كيانيا خاصا ينطلق من تجربة الشاعر نفسه في الكتابة الشعرية، الذي يتخذ من ذاته آخرا ليس إلا هذه الذات نفسها، لذلك يوثر أدونيس، أن يسلك طريقا آخر، أن يتكلم انطلاقا من تجربته ذاتها نظرا وكتابة[2] مؤكدا في الوقت نفسه أن «الشعر يمكنه مبدئيا أن يستخدم جميع الوسائل وجميع العناصر بلا استثناء ولا حدود، شريطة أن يظل شعرا وأن يكون الإبداع هو الذي يسوغ النظرية ويدعمها لا العكس[3]»، باعتباره المنفذ الوحيد الذي يفتح أفق الشعر نحو المجهول. لذلك «ليست النظرية عن الكتابة هي التي يجب أن تسبق الكتابة ذاتها وتوجهها، بل العكس هو الصحيح، يجب أن تنبجس النظرية من النص الكتابي[4]» الذي لا يسبق إلا نفسه، متعللين في ذلك بفكرة أدونيس «ما نفتقده في النظرية نراه في النص الإبداعي[5]»، ومستدلين في الوقت نفسه بقوله: « إن كتابتي النقدية إذن، هي نوع من الإضاءة لي أولا كي أفهم نفسي و أعرف ما أقول و أكشفه، و لكي أساعد قرائي ثانيا على فهمي أكثر، ولذلك أعتبر أنني لا أنقد أبدا، وإنما أقوم ببعض الإضاءات النثرية، بل إن نثري هو أيضا ذو بعد شعري أكثر مما هو ذو بعد تحليلي و تصنيفي و نقدي.[6]»

و في الوقت الذي تكون فيه هذه الإضاءة نقدا فإنها تكون من دون شك «بمثابة إغراء لنا جميعا بتخريب عالم الكتابة/ العادة لإعادة بنائه نقيا من كل استعمال سابق، أو أحسن من ذلك بترك المكان فارغا، أن نكتب بدون الكتابة[7]»، ودون التساؤل عن معناها على الأقل لإغراء الشعر بكتابة ما لم يكتب، وإن كانت فارغة بالمعنى الأدونيسي ما دام

[1] أدونيس: الشعرية العربية، ص: 78.
[2] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 05
[3] المصدر نفسه، ص: 130.
[4] أدونيس: الثابت و المتحول (صدمة الحداثة)، ص: 156.
[5]. أدونيس: الشعرية العربية، ص: 60.
[6] ينظر: خالد بلقاسم، أدونيس و الخطاب الصوفي، ص: 64.
[7].موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ص: 41.

الشاعر أسوأ من يفسر كيمياء الكتابة، كما يقول نزار قباني، وما دام « كل شاعر يحمل نظريته معه[1]» تماما كما « أن المعرفة بما نفعله يعطل الفعل حقا.[2]».

لذلك نحن لا نتساءل عن قياسات النظرية الشعرية وامتداداتها بالمفهوم التقليدي الأفقي بقدر ما نتساءل عن مدى توفيق أدونيس في إستراتيجيته النظرية الشعرية ودورها في توسيع عالم الشعر؟ أو بعبارة أخرى: ما علاقة هذه الإستراتيجية بتصوره الشعري؟ وهل حقا من يخرج من التاريخ يخرج بالضرورة من الشعر، يجيب جون كوين جوابا قطعيا: «إن الشعر يبدو أكثر فأكثر شعريا كلما تقدمنا مع تاريخه»[3] تقدما تلازميا قطعيا بالضرورة.

من هنا يتبين لنا أن الكتابة بشكل عام هي كتابة الذات التي تحقق وجودها فيما تحقق كينونتها الكتابية، الخارجة عن حدود الفراغ، بحثا عن خصوصية كتابية حداثية، تخرج بالشعرية من أطر الوظيفية النموذجية، إلى أطر الإبداعية بوصفها كتابة طليعية على الصعيد الشعري العام.

---

[1] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص: 21.

[2] المرجع نفسه، ص: 19.

[3] جون كوين: النظرية الشعرية، ص: 43.

الفصل الأول

الملامح النظرية/ الشعرية عند أدونيس

1- مستوى التماثل/ المعنى

1-1- الانفتاح

1-2- الغموض

1-3- الدهشة

1-4-الاختلاف

2- مستوى التشاكل/ الرؤيا

2-1- الكشف واستشفاف المجهول

2-2- التجاوز

2-3- النبوءة وثنائية الحلم والجنون

2-4- الرفض والنفي

3- مستوى التعالق/ الحركة

3-1- الزمن

3-2- اللغة

3-3- الإيقاع

إذا كان الشعر بالمفهوم الأدونيسي وعدا بالبدء، فإن الكتابة من دون شك تهجي بالسؤال ولا سؤال « فأن تكتب هو أن تعيد النظر، هو أن تطرح الأسئلة التي تقود إلى الأسئلة »[1]، طمعا في الدخول إلى عوالم استكناهية شبه مغلقة، والخروج في الوقت نفسه من « مناخ الأجوبة الجاهزة، التي لا تقود إلا إلى مزيد من إحكام الأجوبة وتجهيزها»[2].

وإذا سلمنا أن هذه العوالم الاستكناهية فكر خالص، فإن الكتابة من هذه الزاوية هي الكشف عن مجاهيل الفكر الذي يؤسس في هذا الفضاء التساؤلي الذي لا يقاس امتداد القصيدة إلا به، سواء كان ذلك على مستوى الشعر أم على مستوى الذات الشاعرة «وكون الشعر سؤالا يعني أنه يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحا، وأنه لا يقدم يقينا فالسؤال هو الفكر، لأنه قلق وشك، أما الجواب فنوع من التوقف عن الفكر لأنه اطمئنان ويقين، السؤال بتعبير آخر هو الفكر الذي يدفع إلى مزيد من الفكر»[3].

والسؤال / الفكر الذي يجب أن يطرحه القارئ على نفسه كما يقول أدونيس هو: ماذا تطرح علي هذه القصيدة من الأسئلة، ماذا تفتح أمامي من آفاق؟

والآفاق التساؤلية التي تفتحها القصيدة هي الآفاق نفسها التي ينفتح عليها المعنى بشكل خاص، لتصبح الكتابة فيما بعد، ذات معنى تجاوزي يقود إلى معنى أكثر تجاوزا للذات وللكتابة في حد ذاتها.

والشعر القائم على معنى التجاوز هو شعر تجريدي في الأساس، وهو«تجاوز للطبيعة وأشكالها، وخلق عالم من الأشكال المحضة، أو هو رد الأشكال كلها إلى جوهرها، إنه تشفيف للمادة، لا يريد منها غير الجوهر»[4].

وإذا كان لا بد من الكلام على المعنى في هذا الشعر فهو معنى تحولي مفاجئ وغامض باستمرار يقوم على مبدأ الاختلاف لحظة خلق المعنى إنه «بمعنى آخر فلسفة من حيث إنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي، كما نعبر فلسفيا، كل شعر عظيم، لا يمكن من هذه الزاوية وبهذا المعنى إلا أن يكون ميتافيزيقيا»[5].

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، ص: 68.

[2] المصدر نفسه، ص68.

[3] أدونيس: الشعرية العربية، ص: 73.

[4] أدونيس: زمن الشعر، ص: 82.

[5] المصدر نفسه، ص: 184.

وبما أن الشعر المعنى، أو الشعر الميتافيزيقي، من حيث إنه مشروع اكتناه كما يقول أدونيس هو شعر رؤيوي بالدرجة الأولى فإنه ما من شك يقوم على ثنائية: التحول والحركة نفسها باعتباره «تجربة شخصية يفجرها الشاعر في حدوس ورؤى وصور، فالشاعر الميتافيزيقي لا يعنى بالأفكار، إلا من حيث انعكاسها وانصهارها في نفسه، فالشعر هنا استبطان للعالم وجهد للقبض عليه دون حل أو جزم، أو تحديد وخارج كل نسق أو نظام عقلاني منطقي»[1].

والشعرية بوصفها استكشافا لكل الوجود الشعري، فهي لحظة انفتاح على كل الموجودات التي تتبلور بكونها معاني وجود، سواء أكان ذلك عن طريق التفاعل أم التشاكل أم التعالق، كما أنها لا تعد انعكاسا للمعنى بصفته جوهرا فحسب، بل إنها دعوة إلى فتح جوهر المعنى الذي تتداخل فيه الرؤى وتتعالق فيه الحركة بوجه عام.

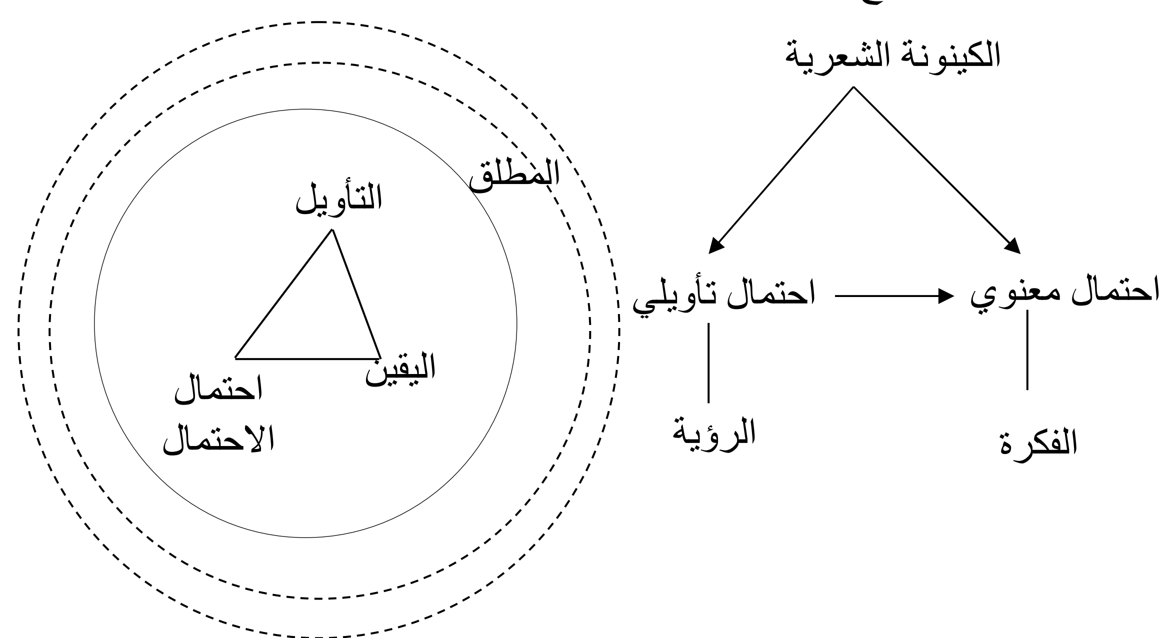
[1] أدونيس: زمن الشعر، ص: 174.

1- مستوى التماثل/المعنى:

1-1- الانفتاح:

إن الكينونة الشعرية كينونة رؤيوية بالدرجة الأولى، قائمة بدورها على مبدأ الاحتمال: احتمال معنوي يكون المعنى فيه احتمالا لفكرة ما، على الرغم من انفتاح الشعر على فكرة التعدد، واحتمال تأويلي: يكون المعنى فيه ذو بعد أحادي تتحقق فيه اليقينية بصفة نسبية بوصفها احتمالا لرؤية ما.

وهكذا يكون التأويل يقينا هو احتمال آخر لإحدى الاحتمالات المعنوية، ويكون اليقين احتمالا تأويلا شعريا خارج الشعر.



والشعرية الحقّة تقاس بمدى قدرتها على الاحتفاظ بهذين الاحتمالين، ومدى تناسلهما في كونيتها المتداخلة / المتخلخلة باستمرار، على اعتبار أن اليقينية في الشعر إنما هي نفي للشعر بوصفه انفتاحا دائما على المطلق، « وخرق للقواعد والمقاييس»[1] التي تحد من امتداده الشعري، بل «إن روح القصيدة يكمن في الشيء الجوهري فيها أوفي المتحول الذي يبقيها حية تنبض برحيق الزمن في تعاقبه، من دون أن يرتبط ذلك الروح بلحظة من لحظات الزمن في طابعه الأفقي »[2]، مؤسسة في ذلك زمنها الشعري الفني الذي يعد بحق بؤرة الأزمنة جميعها.

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، ص: 312.

[2] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 24

والفن كما يرى أدونيس « جوهر ما لا نصل إليه، ليست له نهايات يقف عندها، لذلك لا يقدم أجوبة. إنه السؤال الذي يتناسل في أسئلة لا تنتهي»[1].

والشعر باعتباره فنا يستمد فاعليته من الأسئلة التي يؤسسها في نظامه التأويلي الخاص، فمع كل احتمال يولد أفق آخر من الاحتمالات التي تقود إلى التأويل، وتتناسل التأويلات التي تنفتح على كل احتمال ليضيع كلا منهما في دوامة الآخر.

«فالتأويل هو الكتابة التي تجرح الكلمات وتقول العالم بهذه الجراح ذاتها»[2]، أو هو الحركة التي تنقل الكلمات من وضعها السكوني إلى عالمها المتموج بالشعر، إلى عالم نقدي جديد محولا إياه إلى أفق من التحولات. «هي في الواقع مجموعة من الاحتمالات النقدية ترفض وجود المعنى الكامن في النص، وتنظر إليه كأفق من الأنظمة والعلاقات الجديدة لا كأفق من التعبير، وفي هذا السياق يبطل الشعر من أن يرتبط بحادثة أو مناسبة لأنه ضد الحادثة التي تعمل على تثبيت أحادية المعنى لا تعدده وانفتاحه»[3].

والجرح التأويلي بهذا المعنى إذن لا يعني استنزاف هذه الكلمات، لأن الاستنزاف كفعل يعني إفراغها من المحتوى الشعري، وبالتالي انتهاء صلاحية معناها، وانغلاقها على نفسها بدعوى الغموض أم بدعوى التكرار.

---

[1] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 143.

[2] أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 69.

[3] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 26.

1-2- الغموض:

إن الحقيقة الشعرية حقيقة غامضة في مجملها، لا لانفتاحها على الشعر كمجهول فحسب، وإنما لتماهيها بهذا المجهول في حد ذاته، وجعله جوهرا أساسيا في البناء الشعري، إيمانا منها أن كل مجهول غامض وكل غامض مجهول بالضرورة، ولما كانت الكتابة الشعرية رؤية مضببة إلى ما وراء الواقع، كان لزاما على الشاعر أن يساير هذه الضبابية بغية الكشف عن مقام الرؤية المحظور، أو ما يسمى بحالة الكتابة، وهي الانتقال من حالة مجهولة ومفاجئة إلى حالة الكتابة بالحبر السري، التي من شأنها «التعبير عن عالم خفي بلغة سرية»[1] أي بلغة غامضة.

وما من شك في أن غموض العملية الإبداعية، راجع بالدرجة الأولى إلى محاولة الشاعر لرصد حركة الشعر ونقله من عالمه السكوني المجرد، ليتم تجسيده في كلمات وأفكار ومعانٍ، وما دام الشعر شيئا مجردا فإن « الشاعر لا يكتب عن الشيء، وإنما يكتب الشيء»[2] كما يتجلى، ووظيفته كشاعر هي الكشف عن الشعر في لحظة تجليه وحبس هذه اللحظة في صورة، هي في الأخير صورة الشعر، ليجد الشعر نفسه في دوامة مع الصورة بعد الكتابة.

ولا يخفى على أحد منا أن لحظة الصورة، لحظة غامضة في الآن نفسه لا تقل غموضا عن لحظة الشعر لتظافر عوامل عدة من بينها:

تخلخل صورة الشعر باعتبارها صورة هيولية *لا تستقر على حال، إضافة إلى مدى قابلية انعكاس هذه الصورة على كل المجاهيل الفنية والفكرية والمعرفية، واستحالة تبئير الأثر** الشعري وكشف مجاهيله لتداخل مستوياته وعتامة الرؤية في حد ذاتها. الشيء الذي جعل درجة الغموض في تزايد بالقدر الذي تقترب فيه الصورة من عالم الشعر التجريدي، وفي نقصان بالقدر الذي يقترب فيه عالم الشعر من عالم الصورة المحسوس، والشاعر بينهما في محاولة للاحتفاظ بقيمة هذه الفعالية الشعرية، معتبرا أن العالم الإبداعي يفقد فعاليته فيما يفقد غموضه.

---

[1] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، ط1، 1997، ص: 55.

[2] المرجع نفسه، ص: 58.

* اسم الشيء بنسبته إلى ما يظهر فيه من الصور فكل باطن تظهر فيه صورة فهو هيولي، ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة/ ط1، 2003، ص: 993.

** تبئيرية الأثر هي عملية الحفر داخل الأثر وذلك للنبش عن الآثار المتناسل منها وصولا إلى قاع الأثر الأم. ينظر غالية خوجة: قلق النص محارق الحداثة، المؤسسة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص: 49.

يقول أدونيس: « إن من يحارب هذا الشعر باسم الغموض، يحارب الأعماق من أجل أن يبقى على السطح ويحارب البحر من أجل أن يبقى في الساقية، ويحارب الغابة والرعد والمطر من أجل أن يبقى في الصحراء، تصوروا الإنسان أو العالم واضحا، لن يكون آنذاك أكثر من تسطح هائل، ولن يكون فيهما مكانا للشعر »[1].

فالشعر إذن حركة دائمة والغموض اعتباطا هو بؤرة هذه الحركة، ومنه تنبثق لحظة الخلق الشعري التي تتكشف كحركة شعرية تالية مستقلة عن الحركة الأم يكتنفها الغموض نفسه، باعتباره عنصرا ضروريا لتوالد الحركة الشعرية بشكل عام، لذلك لا يجوز لنا اعتباره نقصا، كما أن الوضوح بذاته ليس كمالا، إنه على العكس دليل غنى وعمق، وهذا ما نبّه إليه ناقد عربي قديم فقال: «أفخر الشعر ما غمض»، ولو كان الغموض بذاته نقصا، لسقط من شعر الإنسانية أعظم ما أنتجته[2].

والغموض بالمفهوم الأدونيسي هو ذلك الغموض الذي يؤدي إلى توالد المعنى، والمؤدي في الوقت نفسه إلى التكثيف على مستوى الدلالة، ومن ثم على مستوى اللغة والفكر، باعتباره ظاهرة جمالية، حيث تصير اللغة الغامضة عنصرا جماليا وضروريا للارتقاء بالمعنى الشعري، لأنها لغة الحياد عن المعاني القاموسية أولا، ولأن الرؤية الشعرية رؤية في ما وراء الواقع الشيء الذي جعلها تفترض لغة ما ورائية تكون بالضرورة غامضة. وقد «كان عمل الشاعر الحداثي عمل خرق، وخلق لأنفس المعاني الجديدة حتى يتسنى له نقل الواقع اللامرئي بلغة شعرية لا مرئية وهذا ما ولد ظاهرة الغموض لدى شاعر الحداثة»[3].

إضافة إلى كون القصيدة المعاصرة قصيدة فكرية ومعرفية بالدرجة الأولى، قبل أن تكون شعورية وجدانية «لذلك هي بالضرورة قصيدة غامضة لأن العوالم الفكرية والمعرفية تعمل على شحنها بطاقات إيحائية، جديدة وهو ما أدى إلى خلق تنافر كبير بين الشاعر والواقع يوازيه تنافر بين الشاعر والقارئ»[4].

---

[1] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 284.

[2] المصدر نفسه، ص: 276.

[3] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 32.

[4] المرجع نفسه، ص: 37.

فالعلاقة إذن بين كل من الشاعر والقارئ هي علاقة انفصال بالدرجة الأولى، لاختلاف رؤية وتجربة كل منهما على حدة، ولتقوقع القارئ الذي يحاول أن «يفهم ما تغير بذهنية لم تتغير»[(1)]، داخل منظومته الفكرية والمعرفية الثابتة.

هكذا يبدو الغموض إذن « وصف يطلقه القارئ على نص لم يقدر أن يستوعبه أن يسيطر عليه ويجعله جزءا من معلوماته، الحداثة هنا هي مكان الغموض الحداثة انقطاع في سلسلة معطيات يصر وارثوها على أن تتطاول وتستمر بهيئتها وعناصرها، ومثل هذا الانقطاع يقود إلى ضياع القارئ الذي لا ذخيرة له غير الذاكرة الحافظة وغير التقليد والعادة»[(2)] ليخفي من خلالهما ضعف ثقافته وقصورها عن استيعاب المعايير النقدية القائمة لعدم امتلاكه الخبرة اللازمة لتكييف المعارف القديمة وتطويعها سلفا مع كل المعايير الجديدة.

لذلك « فقد يصح القول استكمالا ليس الغموض في الكتابة بل الغموض هو في القراءة»[(3)]، نتيجة استفحال ظاهرة الغموض الفكري الذي يؤدي إلى وقوف القارئ عاجزا أمام المعارف الجديدة، بدعوى عدم الفهم أم عدم وضوح المعنى الذي لا يكون إلا غامضا:

ليس بين المكان وبيني غير الوضوح
غير أني سأبقى غموضا
وأوثر ألا أبوح[4].

ليبقى الغموض / السؤال، طريق إلى الوجود / المجهول الذي يستفتح كل آفاق القصيدة:

وأنا أتقلب في ذات نفسي أردد
كلا لا أحب الضياء
لا لشيء سوى أنه كاشف
هكذا كي أطيل الطريق/ السؤال

وأستنفذ الأقاصي

---

[1] أدونيس، سياسة الشعر ، ص: 280.
[2] المصدر نفسه ، ص: 280.
[3] أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 128.
[4] أدونيس، الكتاب، ج 1، دار الساقي، بيروت، ط 1، 1995، ص: 66.

كم أردد في ذات نفسي

أحب الخفاء[1]

وهكذا يتحول الغموض إلى قناع يتخفى الشاعر وراءه تماما كما تتخفى عوالم الدلالة.

[1] أدونيس: الكتاب، ص: 208.

1-3-الدهشة:

لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نلزم الشعر بالخروج من دائرة العادة إلى عالم الدهشة ما لم يتحقق عنصر الإثارة، الذي يضمن للشعر امتداده المفاجئ، باعتباره محركا شعريا يسهم في حيوية الأفق الإبداعي للقصيدة المنفتحة، كما يقول أدونيس، معتبرا أن «أهمية الشاعر تقاس بمدى إثارته، أي بالعالم الذي أراد أن يكشف عنه»[1].

فالإثارة إذن كشف لما لم يكتشف بعد، أو هي نزوع مفاجئ لكشف مكامن اللاوعي في العالم الشعري، وقد لا يتأتى لنا ذلك إلا إذا سلمنا أن الشعر « سلسلة انبثاقات أو مفاجآت، وليس خيطا واحدا يستمر باللون ذاته والنسيج ذاته »[2] مقصدا ووظيفة وأداء، «فلم تعد وظيفة القصيدة الحديثة، أن تعلمنا ما هو معلوم، وتنظم لنا من جديد ما هو منظوم، وإنما صارت وظيفتها أن ترمينا على أرض الدهشة والتوقع، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة»[3].

والدهشة بالمفهوم الشعري تكون على وجهين:

الوجه الأول يحمل معنى الاختلاف مجسدا في قدرة الشاعر على تفجير عالمه الإبداعي الخاص، أي القدرة على إحداث الدهشة بوصفها سؤالا، على مستوى الذات الكاتبة هذا من جهة، وعدم الاستسلام للأنموذج الشعري العام من جهة أخرى. ذلك أن «الشعر ليس انتظار ما هو منتظر وإنما هو انتظار ما لا ينتظر»[4]، وعلى هذا الأساس «يمكن أن تصبح أسئلة الشعر وكشوفاته مفتاحا لشيء مجهول أو أساس لتصورات جديدة غير منتظرة»[5].

أما الوجه الثاني فيحمل معنى الانخطاف* شأنه في ذلك شأن الدهشة في كونها «سطوة تصدم عقل المحب من هيبة محبوب إذا لقيه عند الاياس ولا عاهة لها إلا إذا انقضت»[6] تماما كما هو الحال بالنسبة للصوفي.

---

[1] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 37.

[2] أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص: 230.

[3] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص: 179.

[4] المرجع نفسه، ص: 78.

[5] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 45.

* وهو الهبة اللدنية الأولى أي من الله، وهولا يتم بالإرادة أوبالإعداد له، وإنما يحدث بغتة بشكل مفاجئ هبة لدنية من الله، وهو خاص بالأشخاص الكاملين وقد يحدث لغيرهم بالعمل والإعداد، ينظر أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 43.

[6] عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، دط، دت، ص: 750.

كما يلتقي هذا المفهوم أيضا مع مفهوم البادهة** والسكر الصوفيين وذلك بكونه «دهش يلحق سر المحب عند مشاهدة جمال المحبوب فجأة فيذهل الحس»[1]، وما من شك في أن هذه المفاهيم الصوفية تجسد الإثارة / الدهشة في أعلى مستوياتها.

كما يمكن في الوقت نفسه، أن نطلق على هذين الوجهين اسم الصدمة الشعرية والصدمة الشعورية، باعتبار الصدمة الأولى أساسا لتصورات شعرية جديدة، والثانية باعتبارها إثارة لهذه التصورات، لتصير الشعرية بذلك: « انحراف بأساليب القول، عن شيوعه ومألوفيته، إلى أفق مختلف يتأسس على لذة الغرابة وصدمة المفاجأة»[2].

وبدءا من ذلك تصبح « اللعبة الشعرية، لعبة إشارات ضوئية، واللاعب الكبير فيها هو الذي يحتفظ بالقدرة على الصمت ويعرف متى يلقي ورقة الدهشة»[3]. والقصيدة التي تلقي ورقتها في الأخير هي القصيدة التي تدهشنا حتى القتل كما يقول أدونيس.

1-4-الاختلاف:

عادة ما تكشف اللعبة الشعرية عن هواجس وممارسات غامضة، لطقوس الكتابة بالحبر السري، التي من شأنها أن تؤسس لما يسمى فيما بعد: كيمياء الشعر، وهي « قناعة شعرية موجودة ومؤسسة، تقوم على مبدأ ترك التشوف لما هو مفقود»[(1)]، كما هو شائع في المصطلح الصوفي.

** البادهة: ما يفجأ القلب من الغيب فيوجب بسطا (بمعنى الرجاء) أو قبضا (بمعنى الخوف) ينظر عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص: 675.

[1] المرجع نفسه، ص: 795.

[2] علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ط1، 2002، ص30.

[3] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص: 248.

[(1)] عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص: 929.

والمبدأ المفقود في هذه القناعة – بالمفهوم الشعري العام – هو فعل إبداعي ذاتي يتأسس باستمرار ولكن على نحو مختلف، بما أنه خارج عن محور الذات نفسها، لأنه يحمل رؤية إبداعية مغايرة، ويحتمل لغة مغايرة بالضرورة، « فأنت كشاعر عدو للشاعر الآخر بطبيعة كتابتك الشعرية، لأنك تكتب ذاتك الخاصة وتكتبها بطريقة مغايرة، وأنت في الوقت نفسه صديقه، لأنك سائر في أفق الشعر الذي يسير فيه، تسكنك الهواجس الإبداعية ذاتها التي تسكنه»[(2)].

فالاستحضار الشعري إذن يبدأ مؤتلفا وينتهي مختلفا، وبوساطة هذا الاختلاف يحقق الشاعر فرادته ونبوته الشعرية، التي لا تكتمل إلا به، ليصير كلا من الائتلاف والاختلاف فلسفة تعج بالجدل المرهون باللحظة الشعرية حالة وإبداعا، يقول أدونيس: «حين أقول في هذا المستوى أنني أختلف كشاعر عن الآخر، فإن قولي هذا لا يعني إنقاصا من شعره أو طعنا فيه، إنه يعني بالأحرى، أنني أتبارى معه، من أجل المزيد من الكشف في طرح الأسئلة على العالم، الأسئلة التي هي رئة الكتابة الإبداعية»[(3)].

وممارسة الأسئلة هنا، صورة كشفية تبدو أكثر عمقا كلما كانت أكثر اختلافا، باعتبارها رؤية مختلفة لشيء مؤتلف، هو الشعر في أغلب الأحوال، وباعتبارها الامتداد الذي يحول الهاجس الشعري من حالة هلامية التصور إلى لغة ومعنى.

ودور الشعر لا يتوقف في كونه خرقا مستمرا للمعطى السائد فحسب، بل إنه الانحياز إلى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق، هنا تكمن اختلافية الشاعر أي فرادته وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشعر»[1].

ففعالية الشعر إذن من فعالية الشاعر المطبوع على عنصر الائتلاف كحالة والاختلاف كرؤيا، محققا في ذلك إحدى مستويات الشعر التي يمارسها بهواجسه الذاتية المؤتلفة والمختلفة في آن، على حد تعبير أدونيس الذي يؤكد على أن الاختلاف نوعان: خروج عن الكلام الشعري التقليدي، وخروج عن الكلام الشعري السائد، « وطبيعي أن هذا

(2) أدونيس: سياسة الشعر، ص: 125.

(3) المصدر نفسه، ص: 127.

1) أدونيس: سياسة الشعر، ص: 20.

الاختلاف بما هو غني لا يتحقق على مستوى النظرية أو الفكرة أو المضمون، وإنما يتحقق على مستوى شكل التعبير، أي بنية الكلام بوصفها طريقة جديدة في التعبير من شأنها أن تبث في النص طاقة إيحائية خلاقة»[1] من جهة، وتضمن للاختلاف صورته الجديدة من جهة ثانية شكلا ومضمونا، لذلك فقد كان "فاليري" يقول عبارة أخذها عنه سارتر فيما بعد « أن تعرف شيئا معناه، ألا تكون أنت إياه»[2] وربما يصح القول انتهاء: تعددت الأشكال والشعر واحد.

2- مستوى التشاكل/ الرؤيا:

تعدّ الشعرية لحظة تشاكلها مع الرؤيا بوصفها كشفا لما وراء الواقع، تجاوزا للواقع الممكن والواقع المستحيل، بغية استشفاف عالم الغيب واختراق أفق المعرفة ما دام الشعر في بعده الميتافيزيقي « عاطفة وفكر يعكسان رؤيا قادرة على فض سر المجهول»[3].

وبما أن القصيدة الرؤيا قصيدة كونية تتوحد فيها صورة الذات بصورة العالم، فإن الرؤيا في حد ذاتها « تخلق للشاعر عالما منفصلا عن واقعه المرفوض، وتمكنه من

[1] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية، ص: 50.

[2] جون كوين: النظرية الشعرية، ص: 261.

[3] خليل أبوجهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1999،1، ص99.

استحضار هذا العالم الخارجي إلى ذاته ودواخله، كي ينفي نفسه إليه ثم يدخل إليه باحثا واعيا ليكتشف المعالم الداخلية للعالم والذات في آن»[1].

ومن ثم تتشكل للشاعر رؤيا خاصة « يحياها في عالمه الآخر ثم يعود إلى عالمنا محاولا قص رؤياه التي ليست رؤيا للحياة» فحسب، بل « تتدرج في الشعر فتحيله وسيلةً فعالةً، في جعل الناس أكثر شعوراً ووعياً للحياة»[2] نفسها.

وفي الوقت الذي يتحول فيه الشاعر إلى راء متجاوز للمعرفة ككل، تتحول الرؤيا عن الأبعاد الحقيقية للمكان والزمان والواقع، لتؤسس فيما بعد كيانا تخييليا خاصا لوجودها بعيدا عن وجود الذات / الشعر، باعتباره « القوة الرؤيوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي التي تطل على الغيب وتعانقه وتتمازج معه فيما تتغرس معه في الحضور»[3].

والرؤيا الأدونيسية بهذا المعنى، أي كما هي مشكلة في الوعي التخييلي الميتافيزيقي، « ليست انقطاعا إلى التهويم الخيالي في مبعدة عن إيقاع الواقع وجلبته، بل هي اختراق للعصي والمستحيل لاكتشاف الحقيقة ومجابهتها، عبر التوحد مع الآخر وعناصر الكون»[4].

والتوحد الذي ينشده الشاعر، هو توحد الواقع بما وراء الواقع أو هو التحام عالم الحضور بعالم الغيب، لذلك فقد « انطلقت التجربة الشعرية الصوفية الأدونيسية، من حقيقة مفادها أن الحقيقة الشرعية لم تعط الحقيقة كلها، فهناك ما لم يقله الشرع وهو الغيب/الخفي اللامتناهي الباطن، فهذا العالم الباطن لا يتم الوصول إليه بالوسائل التي نستعملها في معرفة الظاهر، بل يتم الوصول إليه بوسائط أخرى « القلب– الرؤيا»[5] لتصير الرؤيا بذلك بوابة كشفية تتسع فيها كل أشكال الوجود لاستكناه الوجود ذاته.

« وإذا كانت القصيدة تولد من تصادم الذات مع العالم، فإن تخصيب الإبداع يولد من تصادم الخيال مع تداعيات الرؤيا، والقصيدة الرؤيا نوعان: الأول التي يكتب بها الشاعر منقطعا إلى التهويم الخيالي، في فضاء قصي عن إيقاع الواقع وأرضه، والثاني: الرؤيا التي

---

[1] أسيمة درويش: مسار التحولات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص: 177.

[2] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤية الشعرية عند أدونيس، ص: 141.

[3] أدونيس: زمن الشعر، ص: 59.

[4] أسيمة درويش: مسار التحولات، ص: 183.

[5] آمال منصور: بنية القصيدة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، مذكرة ماجستير، إشراف الدكتور: عبد الرحمان تبارماسين، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2003–2004،ص: 224.

ينطلق فيها وعي الشاعر حبا بالكشف ورهبة من الحجاب الحائل دون جوهر الأشياء، وبتعبير آخر رؤيا اختراق المجاهيل بوعي ينشد اكتشاف الذات عبر اكتشاف الآخر والكون، والرؤيا في شعر أدونيس، تنتمي إلى النوع الثاني بامتياز فهو يدأب على المزج بين الحضور والغياب التخييلي في آن»[1] أوهي باختصار رؤيا عميقة في الوقت نفسه للذات والأشياء والعالم ككل، يقول أدونيس: « لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها»[2]، وما من شك في أن الأبعاد التي يؤسسها نظام التخطي على مستوى القصيدة، هي الأبعاد ذاتها التي يؤسسها نظام الرؤيا على مستوى الإبداع، والتي تتوزع على ثلاثة مستويات: الواقع والخيال والكشف، حيث تتشاكل الرؤيا بالشعر المتعالق بجموع « الرؤى الأثيرية التي تكشف عن حقائق الأشياء الباطنية »[3]، أي القابعة في ما وراء الواقع.

وإذا كان السفر بالنسبة للصوفي معراجا روحيا، فإن معراج الشاعر في انتقاله من حال إلى حال، هو استحضار الرؤيا التي تتنامى داخليا لبلوغ مقام المشاهدة كفعل والمكاشفة كرغبة.

---

[1] أسيمة درويش: مسار التحولات، ص: 177.

[2] أدونيس: زمن الشعر، ص: 09

[3] حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004 ص: 255.

ومن خلال هذا الاستحضار « يطوع أدونيس الرؤيا ليحولها إلى مخصب دلالي، مؤسسا لحوار بين الداخل والخارج بجدلية تتوخى الكشف عن العلاقات الوجودية، بما فيها من تناغم وتناقض خارج البعد الحقيقي للزمان والمكان»[1] والواقع والخيال، الذي يعد في مفهوم ابن عربي « العالم الوسط بين عالم العقل وعالم الحس»[2]، وهو من دون شك عالم شبه رؤيوي قائم بين الممكن والوجود والواقع والمستحيل.

[1] أسيمة درويش: مسار التحولات، ص: 183.

[2] ساعد لخميسي: نظرية المعرفة عند ابن العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص: 166.

2-1-الكشف واستشفاف المجهول:

لقد كانت لحظة المكاشفة الشعرية، لحظة لتجلي الذات مرة، ولطي الحجب المعرفية مرة أخرى، في الوقت الذي يكشف فيه الصوفي عن هذه المعرفة بقوله: النور حجاب، وهذا ما يعني أنه حاضر في ملكوت الكشف لرؤية مكشوفة من أساسها، وذلك ما عبر عنه الشاعر الفرنسي المعاصر رينيه شار R. Char بقوله: « الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف »[1].

ومما لا شك فيه أن ممارسة فعلي التجلي والتولي، مقرون بحضور اللحظة لحظة المكاشفة التي تعد بالنسبة للصوفي، لحظة النشوة أولا شيء، والقائمة في أساسها على فكرة الإشراق* التي يسعى الصوفي من خلالها إلى « الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية»[2]، بوصفها أمورا فوقية تحدث خارج الذات بشكل عام.

وفي اللحظة ذاتها يمكننا وضع الشعر في سياق مفتوح، حيث تكشف الرؤى وتطوى الحجب وتتسع آفاق المعرفة، التي ترفع الشعر عما يواريه ويغطيه، تحسبا لقانون الكشف في مفهومه العام «بيد أن فاعلية الكشف في التجربة الشعرية الحداثية، هي فاعلية كشف وإيجاد للذات أولا وللعالم موضوع تجربتها الاندماجية التجاوزية ثانيا، وبهذه الكيفية يقع الاتحاد والتوحد بين الذات والعالم، فتتحول الذات إلى صورة من صور العالم المجهول العالم اللامرئي»[3].

ثم إن الشعرية الحقّة تقاس بمدى توافق هذه الذات لرؤية العالم، ومدى تجاوزها لهذه الرؤية في الوقت نفسه، حيث انصهارها في بوتقة لا محدودة، تضمن لهذه الذات استمراريتها الشعرية التي تكون من دون شك في مستوى شمولية العالم الإبداعي. «والكشف الأدونيسي بهذه الصورة حركة ديناميكية اتجاه المجهول للمعلوم، بل إن الطاقة الكشفية في القصيدة هي طاقة تعمل على تمزيق ستائر الوضوح، لتزج فيما بعد في خرائط العمق والغموض، والقصيدة التي لا تتوفر على هذه الطاقة الكشفية، تبطل من أن تكون شعرا»[4]، وتبطل معها لحظة الشعر التي تؤسس للاعتراف بوحدة أصلية للذات التي انفصمت، وانشقت نتيجة

---

1 أدونيس: زمن الشعر، ص: 09.

* أساسه فكرة أن الله تعالى هونور بل أنه نور الأنوار، ينظر:عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص: 639.

2 المرجع نفسه، ص: 924.

3 بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤية الشعرية عند أدونيس، ص: 164.

4 المرجع نفسه، ص: 165.

لانفصام الذات إلى ذاتين، تفصل بينهما فجوة هائلة وكشف للطبيعة الضدية للعالم والأشياء[1].

والاعتراف بوحدة الذات على الصعيد الشعري، من شأنه أن يعمق مبدأ الكشف عن فضاء الأعماق، التي تتخذ من اللاشعور طابعا كشفيا لعالم الطوباويات وللذات نفسها، «ولحظة يكشف لنا الشعر كل مجهول، يترك لنا في هذا الكشف ذاته مجهولا يولد باستمرار، ولحظة يخلق فينا الشعور بأننا نقبض على الحياة بأكملها يخلق فينا الشعور النقيض بأن الحياة الحقيقية لم تبدأ»[2]، في وقت تحل فيه الرؤية الكشفية العميقة محل الرؤية الأفقية الشكلية، وإذا كان طموح الشعر الماضوي إضفاء صفات الكمال على الأشياء، فإن طموح الشعر الجديد أن يكتشف ويعري ما لا يقدر بصرنا أن ينفذ إليه[3]، أي إن علاقة الشعر بالواقع، أصبحت علاقة كشف واستقصاء في أفق جمالي تخييلي، بعد أن كانت علاقته به في السابق علاقة وظيفية وسلطوية ونظامية، « وهو بشكل ما كشف عن حياتنا المعاصرة في عبثيتها وخللها، إنه كشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة»[4]، الذي نتعلم من خلاله أن نرى في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة، أن نكشف العلائق الخفية في وجه العالم المخبوء، مستعملين في ذلك لغة ما ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن تلك الأشياء، تلك هي بعض من مهمات الشعر الجديد، وهذا هو امتيازه في الخروج من التقليدية[5] إلى عالم رؤيوي مكشوف يتجاوز فيه ذاته والعالم الذي يؤسسه باستمرار، ومما لا خلاف عليه أن « الكشف يلازمه الغموض، مما يتطلب من القارئ أن يتماهى معه ليدركه لأننا لا ندرك الرؤيا إلا بالرؤيا[6]، تماما كما أننا لا ندرك الكشف إلا بالغموض في الوقت الذي تتجاوز فيه الرؤيا الزمان والمكان، وحتى الكشف نفسه تجاوزا يليق به كمقام رؤيوي.

---

[1] كمال أبوديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1991،1 ص: 103.

[2] أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 177.

[3] أدونيس: زمن الشعر، ص: 20.

[4] المصدر نفسه، ص: 19.

[5] المصدر نفسه، ص: 09.

[6] خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 83.

لتتعكس صورة الشعر بذلك على واقع المجهول، بوصفها صورة هيولية تعكس شكل هذا الواقع ومجهوله أيضا، إيمانا منها أن المجهول هو كل ما يسترك عما يفنيك* والرغبة في الفناء أي في الغياب عن الواقع، والتطلع إلى ما وراءه لا تتحقق إلا إذا تطابق الواقع بالحلم والصورة بالسر، حيث يصبح من الأنسب للمجهول أن يتحول إلى صورة حلمية / واقعية مكشوفة.

والحضور في هذا المستوى هو تخطي العالم المغلق المنظم، وتجاوز الأسس التي يقوم عليها واقعنا، وتطلع في الوقت نفسه نحو عالم مجهول لم يعرف بعد[1].

ولا يخفى على أحد منا أن هذه الرؤيا لا تتأتى لنا إلا باختراق ما تحجبه الألفة والعادة، وبالانتماء إلى المجهول ذاته، مما يجعل الشاعر مشدودا باستمرار إلى المستقبل والآتي[2] بوصفه صورة حداثية مفتوحة على جميع الأسئلة الشعرية.

* الستر في المفهوم الصوفي هوكل ما يسترك عما يفنيك ويقابله التجلي، والفناء: الغيبة عن الأشياء، ينظر: عبد المنعم الحفني الموسوعة الصوفية ص: 790.

[1] أدونيس: زمن الشعر، ص: 20.

[2] خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 80.

2-2-التجاوز:

يعد التجاوز في مفهومه الفني حركة مطلقة لا تحدها إلا الحركة نفسها، هذه الحركة التي يعاد تشكيلها في نظام شعري مؤسس، يحده هو الآخر سلسلة من التجاوزات الممكنة وغير الممكنة لصياغة عالم تجاوزي فكري في ما وراء الواقع.

« وإذا كان النظام هو الثبات، في حاضر يظل حاضرا، فإن الفن هو التحرك في صيرورة تظل مستقبلا، إنه التحرك في أفق الواقع، القائم صوب الواقع المقبل»(1).

وهو من جهة أخرى تجاوز للواقع إلى المطلق « لأن الفنان إذا وضع نصب عينيه موضوعه الرئيسي في عمله الفني وهو التعبير عن المطلق، فإنه سيبذل جهودا مضنية لكي يجعل هذا المطلق مجسّدا (...) ومن ثم سيرغم المطلق الفنان على أن يزيد من حساسيته وأدواته الفنية حتى يأتي هذا المطلق مشبعا برائحة الجزئي ومتجاوزا إياه في الوقت عينه»(2).

ولا يتحقق هذا الواقع المطلق إلا إذا تحقق في الوقت نفسه واقعا شعريا فوق الواقع المرئي، والقصيدة العظيمة تتجاوز الواقع فيما تنبثق منه وتنغرس فيه.

ولا يختلف اثنان في أن « طاقة الكاتب الإبداعية مرتبطة بقدرته على طرح الأسئلة، وعلى التجاوز المستمر لذاته ولما يكتبه، دون ذلك يفقد مسوغ الكتابة، لأنها آنذاك تصبح تمجيدا لحالة يقدمها الوضع الراهن، وتلك هي نهاية الكاتب: شكل من الموت قبل الموت»(3).

والتجاوز بمفهومه الشعري الخاص، ثورة على مستوى الفكر أولا، واللغة ثانيا، ودون هذه الكتابة التجاوزية، يبطل أن يكون الكاتب العربي الثوري ثوريا ويرى أدونيس أن التراث حركة مفرغة وثابتة، تدور حول نفسها بشكل مكرر، في حين يتشبث التجاوز بحيويته الخلاقة، من خلال احتفاظه بكل ما هو ثوري ومطلق بشكل مستمر، وما من شك في أن سؤال أدونيس « كيف أوفق بين التراث والتجاوز؟»(4) خير دليل على اتساع الهوة بين التراث والإبداع في الكينونة الشعرية المعاصرة، سواء كان ذلك التجاوز على مستوى الذات أم على مستوى الفكر بوجه عام « فلا يكفي الشاعر أن يتجاوز الذين سبقوه، بل لا بد أن يتجاوز

---

1 أدونيس: سياسة الشعر، ص: 116.

2 مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997 ص: 59.

3 أدونيس: زمن الشعر، ص: 82.

4 المرجع نفسه، ص: 55.

نفسه باستمرار، وأن يظل في حركة شوق نحو الأبعد، « وإذا كان الشعر جدليا بات من غير المفهوم وغير المقبول أن يكون الإنسان ثوريا على الصعيد الشخصي العام، ومحافظا على الصعيد الشعري، والمحافظة هنا لا تعني التمسك بالأدوات التعبيرية وحسب بل تعني كذلك في الدرجة الأولى التمسك بمبدأ التقنين والاستقرار والقعود في مستنقع المفهومات»[1].

– فالتجاوز إذن – تغيير إبداعي على جميع المستويات الفكرية والمعرفية والذاتية، مع العلم أن « فكرة تجاوز الذات ليس معناها أبدا إلغاءها كلية، وإنما هو تحقيق لذوبانها في العالم بعد أن كانت الذات في التجربة التقليدية مستلبة تابعة للعالم، ومن ثم ناقلة له، أو معبرة عنه، فإن العالم في التجربة الشعرية الحداثية تابع للذات، خاضع لإرادتها الحرة ولفاعليتها الخارقة خلقا وإعادة خلق، لتستحيل الذات بؤرة العالم»[2]، وبؤرة الفن الذي لا يحاول تجاوزها هذه المرة بالقدر الذي يسعى إلى صياغة هذه الذات في كلمات، تضمن عبقريتها وشعريتها بالمفهوم الإبداعي « ثم إن التجاوز كمفهوم جمالي لا يكتفي بكسر منطق اللغة، بل يتجاوزها إلى كسر واقعية الواقع، والماضي والتاريخ والزمان والمكان والعقل»[3]، في حركة تموجية فنية تضمن للشعرية جماليتها.

« والشاعر العربي الحديث، ليس حديثا إلا بشرط أولي، تجاوز الموقف الأيديولوجي الفني القديم ومتضمناته جميعا: مفهوم الشعر ومفهوم الإبداع والمعايير النقدية المنبثقة عنها»[4]، سواء كان ذلك على شكل نبوءات إبداعية، أم نتوءات يكون للحلم أولية السبق فيها.

[1] خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص: 87.
[2] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 183-184.
[3] المرجع نفسه، ص: 192.
[4] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 284.

2-3-النبوءة وثنائية الحلم والجنون:

تحتمل العوالم الغيبية في الشعر، أكثر من حقيقة مجردة لانفتاحها على المجهول مرة ولاقتران هذا المجهول بالشطحات المعرفية التي تحفظ لهذه العوالم سريتها وغموضها مرة أخرى، وما يزيد من حدة هذه المعرفة، هو تثبيت الذات الشعرية لوجودها المطلق في ملكوت هذه الحقيقة المحجبة بالأسرار البائنة، الشيء الذي يجعلها أكثر تجريدا وقابلية للتشوف الغيبي، تماما كما هو الحال بالنسبة للصوفي المتردد بين عالم الكون وعالم البون* متوحدا في ذلك بكل أحوال الغيبة المفترضة، والمتمثلة إجماعا في السكر والفناء** والمحو*** التي تمارس بوصفها سرا ما أسرار الحضور/ الغياب على حد قول النوري: إذا تغيبت بدا وإن بدا غيّبني[1]

والغيبة الشعرية من دون شك تتوجب من الشاعر أن يكون رائيا هو الآخر، لكشف هذه العوالم المجهولة، ومتنبئا في الوقت نفسه بالأحوال الشعرية، التي ستؤول إليها لاحقا ومن هنا تصبح النبوءة « تنبؤا بالمستقبل، تنبؤا بالمحجوب، وكشفا لخلاياه المضمرة، فهي ليست عودة إلى الماضي وإنما هي قراءة للمستقبل وفي المستقبل»[2] باعتبارها رؤية تقدمية حداثية ثم إن « الصدور في الرؤية إلى المستقبل كأفق به تحتمي وديعة البعث حجة على نبوة الشاعر وحقيقة الشعر، لأن عبور اليباب إلى الخصوبة، فعل شاعر يتميز على سائر الناس العاديين، ببطولية وإعجاز فيما هو الشعر قول مداره الحقيقة، لا كذب فيه، ما دام النبي البطل هو من كتبه، وما دام البعث مسعاه وغايته»[3].

والبعث الشعري في المفهوم الأدونيسي رفض عميق، من حيث هو تكملة عميقة لنشدان التغيير إضافة إلى أنه « نظير النبوة في كونه ترحالا في اتجاه ما هو مستسر (عالم الغيب في لغة النبوة) هنا يوجد ربط أيضا (بين عالم السر أو الغيب)، وعالم الإمكان

* البون ونقيضه الكون بمعنى يكونون في الأشياء كأنهم لا يكونون ويبينون عن الأشياء كأنهم لا يبينون يتضحون لأن كونهم في الأشياء يعني بأشخاصهم وبونهم عن الأشياء يعني بأسرارهم، ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص: 675.

** الفناء: الغيبة عن الأشياء كما كان فناء موسى حين تجلى ربه للجبل فجعله دكا وخر موسى صعقا.

*** المحو: رفع أوصاف العادة، بحيث يغيب العبد عندها، عن عقله ويحصل منه أفعال وأقوال لا مدخل لعمله فيها كالسكر.

1 ينظر: عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص: 721.

2 بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 200.

3 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر العاصر، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب،ط3، 2001، ص: 12.

(المستقبل) لأن النبوءة هي أيضا تنبؤ[1] بالمبادئ التي تصنع ثورية الشعر وبالرؤيا « التي يبعث فيها أدونيس نبيا يمتلك الحقائق، ويرى للناس ببطولة وصدق وإعجاز »[2].

وإذا كانت النبوة بشكل عام إخباراً عن الحقائق الإلهية أي عن معرفة ذات الحق وأسمائه وصفاته وأحكامه، فإن النبي المكلف بهذا الإخبار يقوم ما من شك « بإيصال رسالة تقريرية تعتصم بقدسية لا تقبل التشكيك، ويدعو إلى الاستسلام لطاعة مطلقة لا تقبل المساءلة والتعليل»[3] في حين يتخلى الشعر عن قدسيته المطلقة التي لا تقبل الجدل ليعانق هذا الجدل الإنساني محولا إياه إلى طاقة كشفية للعالم والواقع.

يقول نزار قباني: «لم أتحمس لتجريد الشعر من طبيعته البشرية، وإلباسه مسوح الأنبياء، وعلى افتراض أن الشعر شكل من أشكال النبوة، فإن مفهوم النبوة لدى الشاعر لا يعني بصورة من الصور أنه ينطق بلسان كائنات أخرى، أو أنه يسمع أصواتا خفية لا يسمعها الآخرون، إن الشاعر يستبطن النفس البشرية، ويتقمص وجدان العالم ويقول ما يريد أن يقوله الناس قبل أن يقولوه»[4].

وهنا يتحقق الحلم الشعري الأدونيسي الذي يكشف عن هذا العالم ويحرره، والذي يرى الرائي من خلاله ما طمسه عقله الباطن الواعي، أو ما لم يقدر أن يراه بعينيه العاديتين كما يقول أدونيس: « ففي الحلم تختلط الأزمنة وتلغى المسافات ويتحقق المستحيل ويتيسر العسير، ولذلك كان أقرب إلى خيال الشاعر الذي يضع أحلامه يقظا »[5] وفي مقابل ذلك فإن « كل قصيدة شعرية رؤيا أو حلم إلا أن هناك رؤيا كاذبة كأنها سراب بقيعة ورؤيا صادقة كأنها فلق الصبح»[6]، ومهما يكن من أمر فإن الرؤيا في حد ذاتها طموح مثير لإنجاز عالم شعري في سعة الحلم، وإن كانت القصيدة أضغاث أحلام «والحلم في حقيقته قد يتحقق وقد لا يتحقق، ولكن تبقى الرؤيا الشعرية حلما سرمديا يتوق إلى تحقيقه الإنسان

---

[1] عادل ظاهر: قراءة فلسفية للكتاب، مجلة فصول، العدد02، ص: 298.

[2] أسيمة درويش: مسار التحولات، ص: 202.

[3] المرجع نفسه، ص: 203.

[4] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص: 194.

[5] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 126.

[6] محمد مفتاح: رؤيا التماثل، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص: 229.

دائما»[1] إضافة إلى أنها الوحيدة القادرة على ضمان الاستمرارية التي ينشدها الشعر، وهو الشيء نفسه الذي دفعها إلى الارتقاء به وإيصاله إلى مرتبة النبوة.

والشاعر من خلال ذلك كله « ينبئ عن نفسية معذبة ومحترقة بنار الواقع، الذي عجز عن مواجهته، إنه يبحث عن قوة خارقة قادرة على التغيير على أن يكون هو الفاعل المغير، وأن تصل قدرته حد اقتحام الحلم/ الجنون، ولقد اتخذ أدونيس من الحلم والجنون عدة له للالتحام بالغيب، لكنه الغيب الذي لم يسعفه على رسم الحياة الواقعية»[2] المقبلة بعد أن تجاوزها الحلم ذاته شكلا ومعنى، يقول سقراط: "إن أعظم نفحاتنا تأتي إلينا من طريق الجنون، بالإضافة إلى أن الجنون معطى لنا عن طريق هبة مقدسة"[3]، والجنون بهذا المعنى هو الوجه الآخر للحقيقة « هو الحياة الحقيقية الغائبة إنه (...) عبور نحو ما يسمو على الطبيعة، إنه التواصل المطلق»[4] للكشف عن مغامرة روحية وتواتر تراجيدي يبحث عن المطلق نفسه.

كما يعد الانخطاف أيضا بالنسبة للصوفي هبة لدنية، تحتمل بعضا من الجنون حيث يعود بعضهم بعد نهاية هذا الدهش المفاجئ إلى حالاتهم العادية، بينما يبقى البعض الآخر في حالة من الضياع أو الجنون طول حياتهم[5] وهذا ما يؤكد أن لحظة الجنون في الشعر هي لحظة انخطاف الكلمات لحظة اختطاف اللحظة الشعرية، وهي لحظة زمنية لا تلتفت، كما في قول ابن عربي: « الأمام لا يلتفت» كما أنها تتطابق إلى حدٍّ ما مع صورة الجنون بالمفهوم الأدونيسي الذي يبدأ على حد قوله « عندما لا يعود المحب قادرا على الكلام أي عندما يخونه الكلام، ولهذا كانت لحظة اللقاء الخاطف بين الجنون والكلام، بين جنون يتكلم وكلام يجن هي لحظة التعبير أو لحظة الشعر بامتياز وهي لحظة نادرة»[6]، تبدو وفق هذه المقاييس ضربا من الجنون الانخطافي، لأنها لحظة إشراق وكشف عن غير الطبيعي وغير العادي، لأنها كذلك تجسد رغبتنا في الوصول إلى ما يتعذر الوصول إليه، ومعرفة ما لا

[1] بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية ، ص: 115.

[2] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 207.

[3] حسن عز الدين البنا: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز القافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص: 115.

[4] آمال منصور: بنية القصيدة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي، ص: 233.

[5] أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 44.

[6] المصدر نفسه، ص: 103.

يعرف من خلال « تفكيك ساعة العقل القديمة والاعتراض العنيف على كل الأحكام القرقاشية، الصادرة علينا قبل ولادتنا»[1] كما يقول نزار قباني، وإن أخطر ما يقع فيه الشاعر على حد قوله، هو« السقوط في صمغ الطمأنينة، ومهادنة الأشياء التي تحيط به»[2]، لذلك فالجنون ضرورة شعرية، لتجنب السقوط في مستنقع المهادنة، إضافة إلى أنه أحد المفاتيح الشعرية النزارية بعد كل من الطفولة والثورة، كما يتقاطع هذا المفهوم أيضاً مع التصور الجبراني الذي يتمثّله باعتباره نوعا من رؤيا الغيب، الذي لا تنفتح آفاق الشعر إلا به، ومجمل القول إن الجمع بين النبوة والجنون كقيمة إيجابية، تتمثل في رؤية ما يعجز العقل عن بلوغه، وفي إعادة ترتيب العلاقة بين الأشياء»[3]، التي من شأنها أن تعيد ترتيب العلاقة بين الانخطاف والاختطاف بوصفه رفضا لمعقولية الكلام وقبولا لدوران اللغة المجنونة في حركة مغايرة داخل نفسها.

---

[1] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص: 81.

[2] المرجع نفسه، ص: 81.

[3] خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 86.

2-4- الرفض والنفي:

لم تعد كتابة الذات بوجه أو بآخر كتابة مجدية على الصعيد الشعري ما دام هناك فجوة قائمة بين الذات ونفسها وما دامت « كتابة النفي وحدها سيدة للكتابة»[1] لأن الذات النافية هي ذات ترفض أن تتنازل عن نفسها أي عن ذاتها التي سوف تكتبها فيما بعد، لذلك « فإذ نرفض أن نأخذ حياتنا بحضورنا المظلم والزائف لا يعني أننا نتخلى عنها بل يعني أننا نتخطى هذا الحضور إلى حضور لائق غني»[2].

وبإمكان كتابة النفي التي تمارس تهديما شاملا للنظام السائد وعلاقاته أي نظام الأفكار[3]، أن تتمسك بقدسيتها التي يمنحها إياها الشعر، والتي تجعل من الرفض بوصفه عنصرا جماليا عنصر هدم أيضا، « لكن ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتي دون أن يتقدمها الرفض، ويمهد لها كالرعد الذي يسبق المطر، فالرفض وحده يتيح لنا في المأزق الحضاري الذي نعيشه أن نأمل بالطوفان الذي يغسل ويجرف، وبالشمس التي تشرق وراء خطواته»[4].

وطبيعي هنا أن نقدم الهدم في عملية البناء الشعري كبديل للهدم ذاته، الذي يبدو من هذا المنظور بمثابة الطريق الوحيدة للقاء الإنسان ذاته وتفتحه بتحرر وحرية وتكامل شخصيته[5].

ولقاء الذات الرافضة من شأنه أن يوسع مدارك الهدم، الذي يلقى في روع هذه الذات، فيما بعد بطريق الفيض الفني، الذي يحول في الوقت نفسه بين عالم الحس (الواقع) وعالم الرؤيا (الشعر).

والفنان بين هذا وذاك « واقف بالمرصاد للهندسة الموجودة في الكون إنه يقبل الخلق لكنه يرفض الهندسة، ولهذا فهو عادة ما يعيد ترتيب الجزئيات، وهو في إعادته لهذا الترتيب، يمنح الأشياء معنى جديدا هو معناه وفي هذا المعنى الجديد يكمن تحديه هو للعالم المخلوق من قبله»[6].

---

[1] محمد بنيس: أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة فصول، العدد02، ص: 267.

[2] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 161.

[3] المصدر نفسه، ص: 296.

[4] المصدر نفسه، ص: 161.

[5] المصدر نفسه، ص: 121.

[6] مجاهد عبد المنعم مجاهد، ص: 41

من هنا يصبح الفنان متلبسا قضية الرفض في شكلها الميتافيزيقي، ومهمة الرفض هنا تكمن في إرادة التغيير، أي تغيير الواقع الراهن الذي لا يقدم للشعر أجوبة شافية تكون في مستوى الأسئلة الهدامة، والفنان الرافض بذلك ليس بهارب من الواقع وإنما هو يواجهه ولو ترتب على هذه المواجهة التضحية بالذات، فالرفض إذن ظاهرة جدلية جوهره الانفصال وباطنه سؤال مهم، في أي اتجاه يجب أن نسير؟[1].

وعبر هذا السؤال الميتافيزيقي والوجودي معا يلتقي كل من الرافض كفنان والنبي كرافض، ذلك أن وظيفة النبي منصبّة على إرساء القيم الخالدة مكان الأوضاع الفاسدة، وإن انفصلت في حقيقة الأمر عن وظيفة اللامنتمي الرافض، الذي تحدث عنه كولن ولسون لاختلاف رؤى ومسار كل منهما.

« وإذا كان اللامنتمي يرفض الحياة ويعاديها، فإن الرافض مقبل عليها ولكن ليس بأي ثمن إنه يريدها حياة أجمل وأكمل وأعدل»[2] تلك هي مهمة النفي بالمفهوم الشعري، أي حيث تكمن إرادة التغيير الذي لا يتنافى مع المفهوم الصوفي إلا قليلا في كونه محوا لكل ما هو مذموم.

وهكذا لكي نبقي على سر الكتابة باللهب البروميثيوسي « لا بد لنا أن نرى الإنسان الذي لا يتحدى القدر والآلهة فحسب، بل يرفض أيضا بإرادة وعيه واكتشافه أن يقنع بشيء دون المجهول أو يرضى بما يحد من توقه وبحثه وتطلعه»[3]، ولا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نتقمص هذه الكتابة ما لم نتمكن من استشفاف المجهول، الذي لا يؤدي إلا إلى المجهول نفسه.

---

[1] بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة، ص: 164.

[2] المرجع نفسه، ص: 165.

[3] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 48.

3- مستوى التعالق/ الحركة:

تتعالق الشعرية بوصفها حركة إبداعية بكل من الزمن التحولي الخارج عن كل قولبة شكلية، واللغة ككيان فني يسهم في تكثيف الرؤيا، التي تستمد حيويتها من حيوية الفعالية الشعرية التي يصنعها الشكل ككل لغة وإيقاعا، داخل بؤرة زمنية شمولية ومنفتحة في الوقت نفسه، « غير أن كل شكل هو أيضا قيمة، لذلك يوجد بين اللغة والأسلوب مكانا لواقع شكلي آخر هو الكتابة»[1]، والكتابة باعتبارها لغة تعبيرية تتشكل زمنيا في قالب شكلي يحفظ لهذه الكتابة خصوصيتها المنفتحة، حيث يتداخل الشكل بالتعبير، واللغة بالإيقاع والزمن بالحركة، والسؤال الذي يطرحه أدونيس: ما الشكل في التعبير؟ ويجيب بقوله: « إنه طريقة في استكشاف الواقع والتعبير عنه، وهو إذن ينشأ ويتجدد ويتغير في التاريخ، في المتحول، وليس في الثابت المطلق، من هنا تكمن أهميته، فالشكل الجديد يزلزل السائد معرفة وتعبيرا»[2] لارتباطه بالواقع من جهة، ولأنه تمارس عليه إسقاطات هذا الواقع من جهة أخرى، لذلك فلم يعد الشكل: « عبارة تتضمن انقلابا كاملا في مفهوم الشعر والشكل، ولم يعد ممكنا القول بوجود شكل (أو بحر أو وزن) وجودا مسبقا جاهزا مستقلا بذاته صار الشكل شعريا شكلا محددا لعمل شعري محدد، فكما أنه لا نهاية للشعر فلا نهاية لأشكاله»[3].

من هنا أخذ الشكل الجديد منحى آخر متجاوزا شكليته المسبقة؛ كونها قوالب محددة أو نماذج جاهزة تغطي على الشعر أشكاله الخاصة، والمتمثلة فيما أسماه أدونيس بالمرجعية المعيارية، التي دعا إلى زوالها فيما بعد على مستوى الكتابة، « وإذا كان الشكل بنية حركية، فإن المهم هو النسغ الذي يجري في هذه الحركة ويجريها، ولهذا ليس الشكل هدفا أو غاية، الهدف هو توليد فعالية جمالية جديدة»[4]، من هنا نرى أن أدونيس لا يرفض الشكل كشكل، وإنما يرفض الأصول التقنية القبلية المفروضة سلفا، في حين كان لا بد للشعر الجديد من « شكل شعري آخر يتسق مع طبيعة الوضع الجديد، باختصار الشكل الشعري الجديد هو وليد

[1] رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1981، ص: 36.

[2] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 54.

[3] أدونيس: الصوفية والسريالية، ص: 219.

[4] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 12.

دافع شعري جديد »[1]، من حيث فاعليته التعبيرية المميزة ومن كونه مقاربة خاصة لفنية القصيدة الجديدة الهاربة « من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة بحيث يتاح لها أن تكشف بشكل أشمل عن الإحساس بتموج العالم، والإنسان الذي لا يدرك إدراكا كليا ونهائيا»[2]، ومن ثم تصبح القصيدة المنفتحة على عوالم الإنسان والشعر هي قصيدة منفتحة على المطلق وعلى الحركة التي ينشدها كل من الزمن واللغة والإيقاع، الذي لا يتشكل إلا بتشكل الشعر المنفلت من القواعد الشكلية في الأساس.

---

[1] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 82.

[2] أدونيس: زمن الشعر، ص: 14.

3-1-الزمن:

إذا كان الزمن الصوفي يتمثل في قولهم: الوقت هو ما أنت فيه، باعتباره « لحظة الكشف والتغيير، أي اللحظة التي يكون فيها الصوفي مأخوذا بالآخر المحبوب وهو لحظة نشوة أولا شيء»[1] فإن الزمن الشعري « بنية هندسية لا صدفة فيها، لأن الصدفة هي نقيض للشعر، كل ما فيه وعي تشيؤ، لأنه وعي لكينونة الإنسان والوجود معا»[2].

إذن فكل من الزمن الصوفي والزمن الشعري صيرورة تحولية تمتد من اللحظة، وباللحظة التي لا تحصل إلا بالإعداد الواعي، وهي لحظة حاضرة بالقوة، تبدأ حيث تتحرك وتتحرك حيث تنتهي ولعل « أخطر ما فعلته القصيدة العربية الحديثة، هو الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف، إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع في كل لحظة»[3] بوصفها حركة دائمة، إن لم نقل محورا كونيا به تتحدد الحركة نفسها.

يقول نزار قباني: « إنني لا أفهم الشعر إلا من كونه حركة، حركة مستمرة بغير حد، في سكون اللغة، وفي سكون الكتب وفي سكون العلاقات التاريخية بين الأشياء»[4].

وما من شك في أن هذه الحركة تستمد فاعليتها من فعالية الزمن الشعري، الذي يولد مع القصيدة بدءً من لحظة المشاهدة إلى لحظة المكاشفة، والذي يعد بحق « ساحة لدينامية الإنسان أهم ما يعكسه هو حركة الإنسان في داخله وأحيانا في خارجه»[5].

غير أنه ولتحقيق هذه الدينامية الشعرية، والمتمثلة أساسا في الخروج من زمن الثبات إلى زمن التحول الذي هو« زمن حركي تحولي باستمرار يمتد مع الماضي وبالماضي»[6]، لا بد أولا وقبل كل شيء من تفكيك الزمن الموروث الذي طالما دعا إليه أدونيس، وتشغيله على المستوى الشعري باعتباره حتمية تحولية، ولا يتحقق هذا التشغيل إلا إذا أراد الشاعر المعاصر أن يكون جديدا حقا بالمفهوم الأدونيسي.

---

[1] أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 112.

[2] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 76.

[3] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص: 178.

[4] المرجع نفسه، ص: 79.

[5] بشير تاوريريت: إستيراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس ، ص: 77.

[6] المرجع نفسه، ص: 72.

3-2-اللغة:

تتمثل اللغة أساسا في كونها عاملا فعالا في حيوية الأثر الشعري، الذي يزيد وينقص حسب القيمة الشعرية التي تحددها هذه اللغة، باعتبارها واسطة الشعر والعوالم الشيئية المعبر عنها، التي لا يتحقق التوازن الشعري إلا بها، « فالأشياء في حد ذاتها أي كما تمنح نفسها للنظرة العادية ليست شعرية بالمرة، والارتقاء بها إلى ذلك المستوى يتم بوساطة اللغة، ومن ثم لا يعنى الخطاب الشعري بنقل الواقع المعطى، كما يمنح نفسه فيلتقطه ويصنفه، بل ينفذ إلى ما يحتويه ذلك الواقع المرئي، من بعد خيالي كامن فيه ويصوغه عن طريق تسميته صياغة تؤدي حتما إلى انكشافه»[1].

وتسمية الأشياء بأسمائها هو شكل جديد من أشكال المعرفة، التي لا تحصل عادة إلا في الشعر، يقول أدونيس: « حين أسمي باللغة شيئا أهيمن عليه وأملكه، لأنني أكون قد عرفته، فالمعرفة قوة، قوة امتلاك وقوة تخيل، وهكذا يصبح الشيء مكانا لرغباتي الشيء الذي لم أسمه بعد لا أعرفه، ولا أعرف كيف أسلك إزاءه، لا يد لي عليه »[2]. وهذه القوة من شأنها أن تشوش الشعر تماما كما قد شوشت صورة اليقين، وفتحت أبوابا على ما يسمى، دالة في الوقت نفسه على غياب التطابق الكلي بين الأشياء والكلمات[3]، وهو الشيء نفسه الذي حول الشعر « من وجود بالفعل إلى وجود بالقوة، التي يحدها الاحتمال والمفاجأة والصعق، فبعد أن كان المعنى في اللغة الشعرية الأولى موجودا مسبقا، صار المعنى في اللغة الحديثة ينشأ في أثناء الكتابة، إنه معنى بعدي آت لا معنى قبلي ماض»[4]، يتشكل بتشكل اللغة التي تحدد انتماءه وشعريته أيضا، وهنا يكمن الفرق بين اللغتين القديمة والحديثة من المنظور الأدونيسي، واللغة بوصفها عالما فوقيا « لا تهبط إلى الشيء لكي تلتصق به وتبقى معه وتتشيأ، وإنما لترفعه إليها وتؤنسنه، هكذا ليست اللغة لغة بالشيء الذي يفصح عنها، بل الشيء شيء باللغة التي تفصح عنه»[5]، وكما أنه لا يمكن للشاعر الذي يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة اصطناع لغة محددة، فكذلك لا يمكنه إلغاؤها، إلا إذا أحل محلها لغة تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة، أو على الأصح ما لم تتعود اللغة الأولى اقتناصه،

[1] محمد لطفي اليوسفي: تجلّيات في بنية الشعر المعاصر، سراس للنشر، د ط، 1995، ص: 27.
[2] أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 75.
[3] المصدر نفسه، ص: 69.
[4] أمينة غصن: هوية أدونيس السرية، مجلة فصول، العدد 2، ص: 199.
[5] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 103.

كما يقول أدونيس « لذلك لا بد من لغة جديدة تقول الأشياء بشكل جديد، من أجل تجدد المعرفة وتجدد العالم، وفي هذا الإطار تعيينا ينصهر الحدث رمزيا في حركة الإبداع الشعري »[1].

واللغة الشعرية أو اللغة الإشارة كيان لا يتحدد إلا من الداخل كونها حركة كشفية داخل الحركة ككل، حيث « تستمد طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تعاليها، أي من كونها تتجاوز الواقع، أو بتعبير أدق من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع»[2]، بعلاقاته الضدية المؤسسة وفق نظام زمني خاص، هو نظام الاستباق الموحي، الذي تتجاوز فيه نفسها باستمرار، « وهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر، إنها دائما شكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد، إنها البحث عن الذات والعودة إليها لكن عبر هجرة دائمة خارج الذات»[3].

من هنا تكتسب اللغة شرعيتها، أي حين تقيم علاقات جديدة بين الذات والأشياء، وبين العالم والكلمات، لتقدم فيما بعد رؤيا جديدة بلغة مغايرة، هي لغة التساؤل والتغيير في آن.

« وما ينبغي أن يقال هو أن الأشياء ليست شاعرية إلا بالقوة، وأن على اللغة أن تنقل هذه الشاعرية من القوة إلى الفعل، وبدءً من اللحظة التي تتحول فيها الحقيقة إلى شيء متكلم، تصنع مصيرها الجمالي بين يدي اللغة»[4].

ولهذا فالحقيقة الشعرية حقيقة لغوية بالدّرجة الأولى، تتجلى إجمالا في طريقة استعمال اللغة، أو في طريقة خلخلة النظام العادي للغة، للحياد بالكلمات عن معناها الأصلي، ومن أجل هذا « فاللغة الشعرية لا تخلق شاعريتها، وإنما تستعيرها من العالم الذي تصفه»[5]، هذا إذا سلمنا أن العالم الموصوف هو محتوى هذه اللغة في الأساس، أو على الأقل لإبقائه في حركية لغويّة متشاكلة، باعتبارها لغة كشفية تنزع في تطابقها نحو اللغة الصوفية التي تحاول أن تعري الواقع وتمسك بدواخله من حيث وقوفها على «عتبات الكون، تحاوره في نبرة موغلة في الشفافية، توحي بتلك الرغبة المتوهجة في تجاوز الاغتراب،

---

1 أدونيس: سياسة الشعر، ص: 179.

2 المصدر نفسه، ص: 95.

3 أدونيس: الشعرية العربية، ص: 32.

4 جون كوين: النظرية الشعرية، ص: 32.

5 المرجع نفسه، ص: 283.

اغتراب الإنسان عن ذاته وواقعه اللامرئي، محاولة أن تلغي الحدود الوهمية القائمة بين الأنا والمطلق»[1].

وإذا كانت اللغة الصوفية برمزيتها تشويش للعالم في حركيته الداخلية، وإظهاره في صور جديدة، فإن «الشاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، (...) ولكنها تختبئ في مساربها وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية»[2] في الوقت الذي يتحول فيه الشعر، الذي هو لغة الفن، أي اللغة المصنوعة كما يقول "جون كوين" إلى فن اللغة في إيقاعها المتواصل.

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: تجلّيات في بنية الشعر المعاصر، ص: 153.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985 ص: 30.

3-3-الإيقاع:

إن تأسيس عالم شعري ديناميكي، لا يتأتى في حقيقة الأمر إلا بهدم البنى التحتية الجاهزة، التي تنظر إلى الشعر نفسه بوصفه بناء يستلزم شكلا ما، ولأن الشعر أفق رؤيوي جمالي منفتح على المعنى بوجه عام، فإن ذلك من دون شك يبقيه في حركية دائمة بعيدا عن سلطة العروض، وقد أتاحت هذه الحركية «لنصوص اعتبرت لزمن طويل نصوصا نثرية أن تنتمي إلى الشعر لما تسعد به من خيال وإيقاع داخلي وغموض وطريقة بناء لغوي وغيرها من العناصر التي أصبحت تحدد شعرية النص»[1]، فيما بعد باعتبارها الجوهر الرئيس الذي تحتكم إليه شعرية ما.

لذلك فإن «تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر»[2]، وإنما الشعرية كتصور معرفي وجمالي، لا تنبثق إلا من داخل الشعرية نفسها باعتبارها وحدة متكاملة.

وكما هو معلوم « فالمسألة في الكتابة الشعرية لم تعد مسألة وزن وقافية حصرا، بل أصبحت مسألة شعر أولا شعر، وإلى أن هذه المسألة تضعنا تبعا لذلك أمام إمكان الكتابة الشعرية في أفق آخر غير الأفق الموزون المقفى»[3]، الذي يتحدد قالبا شكليا، يحد من حيوية الأفق الشعري، ويحول دون إمكانات الشاعر الإبداعية وانفعالاته الشعورية.

وتبعا لذلك أيضا يصبح الإيقاع كحركة فطرية غير محدودة، تناوب منتظم في نسق الشاعر الجديد فهو إذن لا يجمد في أوزان محددة، تجعل من كتابة الشعر تطبيقات منهجية صرفة، بل إنه يهبط إلى جذور اللغة مفجرا طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهي[4].

والإيقاع في حد ذاته ينقسم إلى مستويين: المستوى الخارجي الصوتي، والمستوى الداخلي غير الصوتي أما المستوى الخارجي الصوتي فهو«يؤدي بالضرورة إلى تحولات وتبادلات في بنية الشكل اللّغوي، وفي دلالة العلاقات»[5]، حيث يتشكل تلقائيا في المظاهر

[1] خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 92.

[2] أدونيس: زمن الشعر، ص: 16.

[3] أدونيس: سياسة الشعر، ص: 12.

[4] المصدر نفسه، ص: 164.

[5] رجاء عيد: لغة الشعر، منشأة المعارف الإسكندرية،د ط، 2003، ص: 10.

الخارجية للنغم، كتردد القافية والجناس وائتلاف الحروف أو اختلافها، إضافة إلى اعتماده على التوازن القائم على التضاد في الوقت نفسه، لذلك وبحكم طبيعته تلك فهو قابل لكل من التقعيد والنمذجة.

وهو على صعيد آخر «حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار، في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أوفي الجملة ومن محسنات بديعية وما إلى ذلك»[1]، أما المستوى الداخلي غير الصوتي، فهو حركة داخلية توافرت لها عناصر إيقاعية من تكرار وتماثل وانتظام، لكن هذه الحركة تتشكل في البناء الداخلي للقصيدة أوفي نسيجها غير الصوتي؛ ليصير بذلك ومن خلال هذا المستوى «حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها مجردة من عنصر الصوت، وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر وإنما من خلال فهم متكامل لنمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة »[2].

الشيء الذي يجعله غير قابل للتقعيد بشكل عام، وهذا ما يجعل لكل نص شعري متكامل إيقاعه الداخلي الخاص به، ولا غرو أن «ينطلق الإيقاع في القصيدة الجديدة، من داخل القصيدة ويمتد في فاعلية تشكيلها، وفي حركية مسارها، وهو إيقاع باطني يحوم على كون الكلمات وكينونة الأداء»[3].

أو بعبارة أخرى، فالإيقاع هو تلك الحركة المستترة التي كثيرا ما تظهر نفسها على شكل صورة متماثلة متكررة منسجمة مع حركة القصيدة، التي تعد شكلا إيقاعيا في ذاتها.

لكن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل بالضرورة من القصيدة أثرا شعريا، فلا بد من توفر شيء آخر يسميه أدونيس "**البعد**"، أي الرؤيا التي تنقل إلينا عبر جسد القصيدة القصائد كشكل إيقاعي[4]، وإذا كان النص الشعري لا يحقق فرادته إلا فيما يحقق ذاته، فإن ذلك لا يتأتى «إلا إذا كان الشاعر يكتب بإيقاعه الخاص، النابع من مجهول جسده»[5].

1 خالد سليمان: الإيقاع الداخلي، مجلة الآداب، العدد:4، معهد الآداب واللغة العربية قسنطينة، 1997، ص: 277.

2 المرجع نفسه، ص: 277.

3 رجاء عيد: لغة الشعر، ص: 09.

4 أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص: 108.

5 خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 37.

فلا تكون القصيدة إذن ممارسة متفردة للإيقاع إلا إذا كانت ممارسة متفردة للذات في اختراقها للأفق الشعري، «وارتباط الإيقاع بالجسد هو ما يحذر انتماءه للمجهول ويبعده عن كل تحديد أو اختزال (...) ذلك أن الإيقاع يبقى مجهولا حتى بالنسبة إلى الذات الكاتبة، فالإنسان في نظر "ميشونيك" يقضي حياته في البحث عن إيقاعه، أي في البحث عن ذاته»[1]، حيث تتحمل الذات الكاتبة مهام اختراق المجهول، وتحويله إلى عنصر إيقاعي، لذلك فلم يعد الإيقاع مقولة فرعية للشكل «إنه تنظيم (ترتيب وتجل) للخطاب وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه، فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الإيقاع، إن الإيقاع تنظيم للمعنى داخل الخطاب»[2]، وهو الشيء نفسه الذي يكسب الشعرية فيما بعد خصوصية داخلية، فيما تحاول تأسيس عالم شعري إيقاعي متعدد الأبعاد والرؤى.

---

[1] خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي، ص: 38.

[2] المرجع نفسه، ص: 35.

الفصل الثاني

شعرية المحو والاكتشاف في« ديوان مفرد بصيغة الجمع»

1- مستوى التشكل: صورة الرؤيا/رؤيا الصورة

1-1- تعطيل الصورة

1-2- تشويش الوعي

1-3- تشغيل الرؤيا

2- مستوى إعادة التشكل

2-1- وقفة الذات

أ – حتمية المجاوزة

ب- حتمية الكينونة

2-2- فلتة الزمن

أ – زمن العروج

ب- زمن الخروج

تشتغل مدارات التحول في القصيدة/ الديوان" مفرد بصيغة الجمع" عبر مسارين: مسار الإفراد/ المعنى، ومسار الجمع / معنى المعنى، اللذين يحتكمان على التوالي باللغة وبما وراء اللغة.

والشعر في هذا المستوى التحولي" جمع وذات وتباين وتوتر وانسجام وانزياح وخرق لغوي يؤدي إلى فتنة المتناقضات "[1]، التي تتشكل تباعا باعتبارها الموضوعة المركزية في كتابة أدونيس بشكل عام.

ومن المؤكد أن الشعرية الأدونيسية تنطوي على عوالم غرائبية "تفجر تكويناتها الصوفية، داخل مكوناتها السريالية ثم تطلق معنى المعنى (...) ضمن سيرورة لا تعرف الحدود ولا الثبات، كما أنها تجهل الوضوح والظهور بشكل واحد رغم أنها تنبع من جسد النص، وهذا عائد إلى اللحظة الإبداعية الدائمة اللاتشكل، كونها قابلة للتشكلات المختلفة المحكومة بالإثبات المبني على مخيلة حلمية مستقرة النزوح"[2]، إلى جموع التحولات التي تتشكل في عالم مفكك مفرد تخييلي، عبر وحدة الوجود* الذي تتراءى من خلاله الموجودات المنبثقة من أشكال الوحدة والكثرة، وهذا المفرد الذي هو بصيغة الجمع" يعيد ابداع – على طريقته– لعبة الإبداع، من هنا تتمازج وتتباعد وتتشابك (واللوحة أشبه بعملية خروج من السديم) مزق الأساطير، ظهور أبراج غريبة، صفحات منزوعة من كتب سرية، استطرادات، حلقة من شخصيات إشكالية، احتفاءات، أمكنة (...)، إنه جسد/قصيدة، يحتضن الكثير من المصائر الضرورية التي تحرك تكونها وتاريخها، وفضاء الكلمات الكيميائي"[3]، حيث تستجمع الذات المفردة وينفتح الوجود التخييلي، الذي يمزج فيه أدونيس" بين صور من سيرته في طفولته، ونشأته ورؤاه إلى كل شيء، بما في ذلك سيرته نفسها(...)، بل يدرج كل شيء في سياق تأملي تأويلي، يستحضر دائما صورا أو شهادات من الماضي، هي بمثابة

---

(1) عز الدين المناصرة: علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص: 07.

(2) http://www.azzaman.com/azz/artucle/2002/03/03-03/6a.htm.

* من المعروف أن وحدة الوجود تنبثق من أشكال الكثرة والوحدة في الفكر الديني، وعند أصحاب وحدة الوجود، الله أحد مطلق والعالم كله مظهر لهذه الوحدة الإلهية المطلقة، إذا في الوجود تكثير وفي الكثرة وحدة، هذا الأمر ليس على مستوى البشر فقط وإنما على مستوى الكون أيضا، والشاعر يرى ذلك ويتجه به إلى حده الأقصى – ينظر: وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص: 26.

(3) http://www.maaber.50megs.com/elevent-issue/books13.htm.

الإشارات أو الأدلة، أو المعالم التي تساعده على رسم اتجاهه نحو المستقبل (...)، من خلال لقاء يعقده في فكره وحدسه بين الماضي والحاضر "[1].

وإذا كان هذا العمل الشعري قد صنف في إطار شعرية المحو والاكتشاف، فذلك لأن الشاعر" ينبغي أن يمحو معرفته بالعالم، كلما أراد اكتشافه، ويمحو ما عرفه لينشئ ما يعرفه، بهذا يكون العالم بين يدي الشاعر بحاجة دائمة إلى اكتشافه، وقد خلصت كل هذه القراءات النقدية إلى أن هذا العمل، نمط من الكتابة جديد شكلا ومضمونا، يرمي إلى تفكيك البنية الفنية للقصيدة القديمة، وخلق لغة شعرية جديدة، لتحل محل اللغة الشعرية القديمة"[2].

يضاف إلى ذلك كله، أن هذا العمل أيضا قد اعتبره البعض سيرة شعرية ذاتية، مدرجين إياه فيما يسمى بالكتابة الشمولية المنفتحة على مبدأ الخلق،" حيث الصور والأحلام والانبهارات، والرغبات والهاويات، تجد نفسها تتجسد وتتبثق تحت سماء حيث تبكي الجثث والآلهة، لقد عادت الأرض لتصبح غزوة بعد الطوفان، أرض لا تزال بعد مزروعة بالأنقاض، ومع أدونيس" التائه" " المتشرد" كان يعبر كل المتاهات، ويمحو كل الحدود"[3] القائمة على أنقاض المحو ذاته، التي تتداخل فيها أحوال المحو*/الذات بمقامات الاكتشاف/ الخلق.

1- مستوى التشكل:

(1) جودت فحر الدين: هاجس البحث والتأويل، مجلة فصول، عدد 02، ص: 187.

(2) محمد بو نجمة: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، مطبعة الكرامة، ط1، 2001، ص: 49.

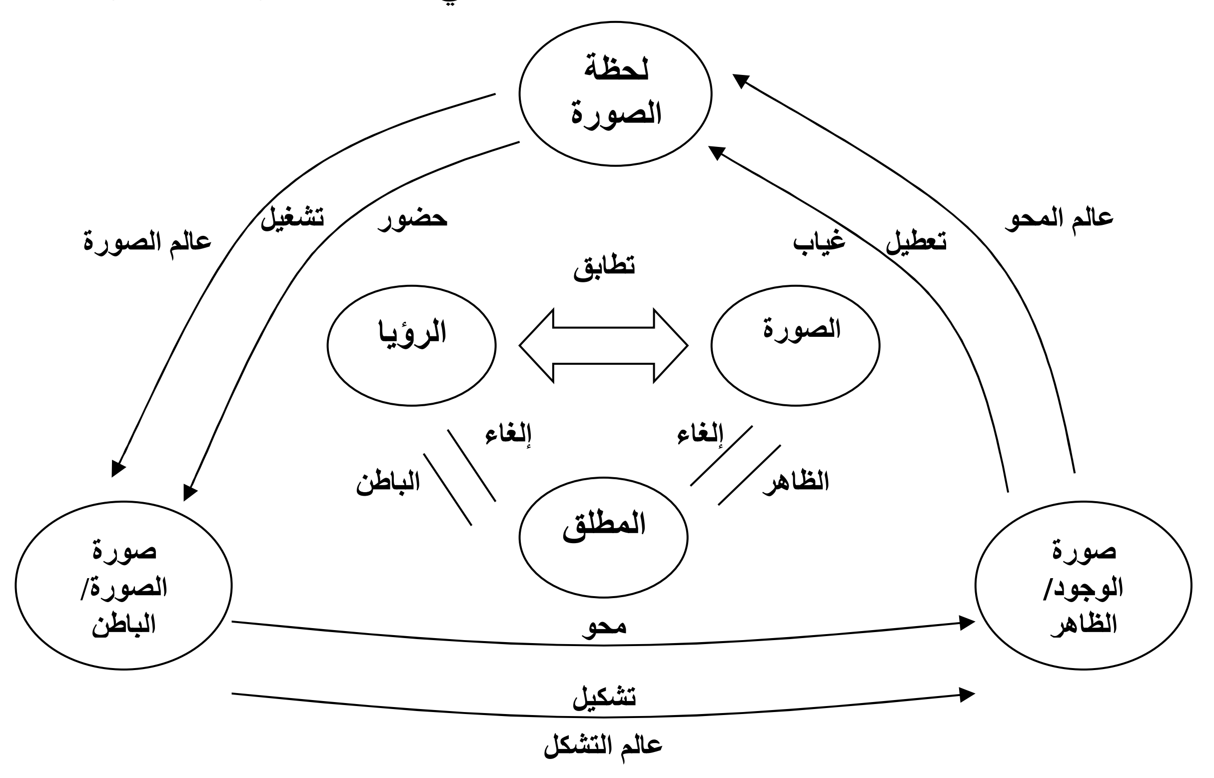
(3) http://www.maaber.50megs.com/elevent-issue/books13.htm.

* وهذه حالة المحو التي أجاب عنها الشبلي، حين سأله رجل: مالي أراك قلقا، أليس هو معك وأنت معه؟ فقال: لو كنت أنا معه كنت أنا ولكن محو فيما هو، ينظر عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية، المغرب، د ط ، د ت، ص: 215.

إن تشغيل اللحظة (لحظة الصورة) بالمفهوم الشعري هو في الوقت نفسه تشغيل للكون التخييلي الأدونيسي ،المشكل بدوره عبر تفتيت صورة الوجود، حيث يتداخل هذا الظاهر بوصفه (صورة) بالكون التخييلي الباطني بوصفه (صورة الصورة)، في تركيبة مشكلة هي الأخرى في عالمين: عالم المحو وعالم الصورة.

وما من شك في أن الإبقاء على صورة الوجود ككل من شأنه أن يعطل لحظة الصورة لغياب عنصر المحو كعنصر تشغيل أولا، ولأن الصورة تتشكل باستمرار كل لحظة محو ممكنة.

وتكمن عبقرية المحو هنا في إحداث التطابق الكلي بين الصورة كرؤيا والرؤيا كصورة ،أي في تقريب صورة المطلق وإلغاء المسافة بين ظاهر الصورة وباطن الرؤيا، ذلك أن الصورة كفكرة" هي صورة عقلية للتجربة في حين أن الصورة الشعرية هي المعادل الفني للفكرة"» [1] وهكذا تتيح لنا هذه الجدلية « إمكان التحول المستمر ونقلنا من المنتهي إلى اللامنتهي، من النمطية القالبية إلى الحركية التي تمحو كل قالب وكل نمط من أجل أن تثبت اندفاعاتها الخلاقة ومن هنا يتحد المحتوى والشكل في لا نهاية الحركة والتجاوز»[2].



[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص: 55.

[2] وفيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق، ط1، 1980، ص: 42.

وفي الوقت الذي تتحول فيه هذه الرؤيا إلى بوابة « يدخل الشاعر عبرها إلى فضاء بلا حدود لاستكناه الوجود والكشف عن علاقاته الضدية»[1] تتحول الصورة إلى صيغة لاحتواء الحقيقة: حقيقة الوجود وحقيقة الرؤيا بوصفها كيانا وجوديا ميتافيزيقيا، ودور الذات هنا هو تشكيل الموجودات تشكيلا يليق بالمحو كفعل وجود من خلال تحويل ما هو مرئي إلى شيء لا مرئي.

وإذا كانت الرؤيا الصوفية تقوم في نهايتها على الفناء، فإن المحو بهذه الصورة هو فناء الصورة في الرؤيا وفناء الرؤيا في الصورة، أو هو بتعبير آخر حالة كشفية وسطى بين الظاهر والباطن « وحالة الكشف هذه تعبير عن إرادة معرفة تصبو نحو رؤيا العالم من أجل إدراك المستور وتنوير العتمة وإزالة الحجاب المعيق للرؤيا »[2]، وهنا يتشكل المحو لا كفعل وجود هذه المرة، وإنما كفعل معرفي يسعى إلى إثبات بواطن الأشياء وظواهرها، كحالة معرفية هي الأخرى.

والرؤيا بوصفها خيالا كما يقول ابن عربي « طاقة ابتكار للأشياء والصور، لا تتجلى أبعاد الباطن إلا بها »[3] لذلك على الشاعر أن يعطل قوى الإدراك الواعي، في عملية الخلق حتى يستبطن اللاوعي و تقدم له الصور في ثوبها الخام، أي كما تتجلى للخيال الذي من شأنه « التبدل في كل حال والظهور في كل صورة »[4].

وتجاوز الصورة بالرؤيا والرؤيا بالصورة في اللاوعي لا تتأتى لنا إلا إذا مورست هذه المجاوزة بقوة التخيل لا بقوة الخيال نفسه، ذلك أن التخيل كمعادل موضوعي للاوعي في حد ذاته يعني التجرد من الذات بقوة الغياب والحضور (أي غياب الصورة وحضور الرؤيا) بينما يحضر الخيال المجسد للوجود، بقوة الحضور الواعي للصورة بوصفها خيالا هي الأخرى من جهة، وحجابا يحول دون انكشاف الرؤيا من جهة ثانية، والشاعر بذلك في حالة وسطى بين الوعي واللاوعي، بين الخيال والتخيل، والصورة والرؤيا والمحو والاكتشاف، مشدودا بالوجود/ الذات وبالذات /الوجود حيث تعرج فيهما الأشياء عروجا عكسيا بدءً من: التاريخ إلى هباء البدايات[5]، ومن هباء البدايات إلى الهباء* في صورته الكلية:

---

[1] أسيمة درويش: مسار التحولات، ص: 188.

[2] عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود الزمان، أفريقيا الشرق، المغرب،ط1، 2002، ص: 16.

[3] أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 227.

[4] المصدر نفسه، ص: 78.

[5] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع و قصائد أخرى، دار الهدى للثقافة و النشر، ط1، 1996، ص: 251.

في البدء كان الهباء انفتحت فيه الأشكال والصور[1].

وحيث تنفتح أشكال الوجود، تنفتح أبعاد الرؤيا تزامنا مع موعد البدء، وصور الكينونة للذات والأشياء:

لكي أكون جسدي
أسمي نفسي الهباء[2].

وحسب قانون التحولات في الوعي التخييلي الأدونيسي، فإن الصورة لا تتشكل إلا في هباء الكلمات أي من خلال التسمية كأمر بالكينونة:

ويهتز جسدي بالكنه اللازم له
والملكات الواجبة في أشيائه
وأصرخ أنت الهباء.[3]

وفي الوقت الذي تبتدئ فيه دورة الكشف حول الصورة، تكتمل الصورة بالكشف:

ويبقي هباؤه يرسم انحناءة الشمس[4]

وتشرق الرؤيا الغائبة بالحضور:

من الهباء يرتفع جسر الشمس[5]

وفي الهباء ذاته بوصفه وجودا متخيلا في عالم البدء، تسقط أبعاد الصورة في الرؤيا وأبعاد الرؤيا في الصورة، على شاكلة الهباء المنثور أي في صورته المتخلخلة والمشكلة بدورها في صيرورة الوجود المتحول:

وأكون علقت صورك بجميع الصور
ويكون جاءني الكشف
وقلت: هذا لقاؤنا الأخير.[6]

---

* الهباء: ما فتح الله فيه صور العالم مع أنه لا عين له في الوجود إلا بالصورة التي فتحت فيه، ينظر: عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص: 991.

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 208.

[2] المصدر نفسه، ص: 378.

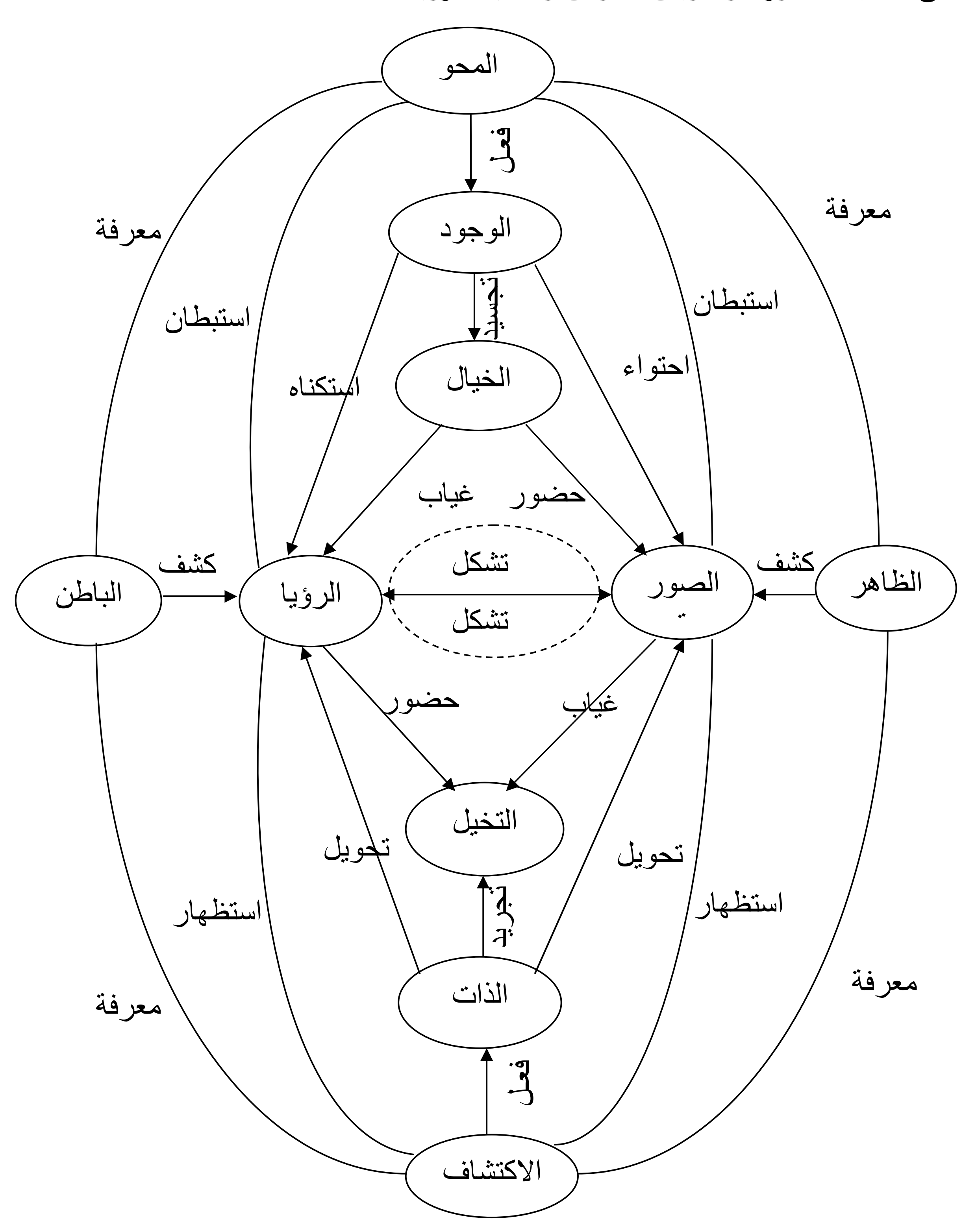
[3] المصدر نفسه، ص: 294.

[4] المصدر نفسه، ص: 360.

[5] المصدر نفسه، ص: 400.

[6] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 293.

لتكتمل الكينونة بذلك في درجة عالية من اللاوعي، وفي وجود تخييلي خالص يقوم على تعطيل الصورة وتشويش الحواس وتشغيل الرؤيا.



1-1- تعطيل الصورة:

وفيها تمحى صورة الوجود، وتتوقف لحظة الأشياء، ويتشكل الزمن تشكلا وهميا، اشتغالا على لحظة البدء:

وقفت السماء جانبا وابتدأ هدير

كأنه بدء التكوين

ازدوج كل شيء واشتعلت أعماقي

هجرة وتقاسمتني الأقاصي

تحت شجرة بشكل الذراعين

وأفق باستدارة السرة

ارتسمت أوائل ممراتي(1).

وفي الوقت الذي تتوقف فيه، صورة الواقع المطلق (السماء)* عن الاشتغال كروح كونية، تنفتح صيرورة التيه، ويبتدئ التكوين لتدخل الذات في حالة ازدواج الأعماق/ الأقاصي، وفي عالم الممرات بشكل الوجود/ الذات، الذي ينتهي في كمال المطلق لا في مطلق الكمال، بما أن السماء « المكان المعقول لكمال فكرة، أو كأنها فكر العالم وروح الكون »(2).

وكما تتعطل صورة الوجود فكذلك تتعطل صورة الذات القديمة ليشتغل التيه على مستوى الكينونة والوعي التخييلي، حيث: **يفتح جسده على العناصر**(3)، حاملا ورقة التيه: **وفي كل نقطة من جسدي تيه**(4).

وقبل ذلك: **يحتضن أحشاء الماء وخاصرة الوقت**(5)، وبعد تطويع الموجودات: **يتسيج بالضوء ويقنع الريح أن تكون هندسته وأرقامه**(6).

لتصبح الذات بعدها في مستوى الوجود: **وأستجمع أنحائي**(7)، و يصبح الوجود/ الأصل، صورة معطلة مقابل الوجود المتخيل الذي يحمل الشاعر رخاءً حيث أصاب:

---

1 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع ، ص: 356.

* إن رمزية السماء تبدو بذلك من المعطيات المباشرة للوجدان الكلي الإنساني، إذ يكتشف الإنسان طبيعته البشرية، ويتعرف إلى موقعه من الكون، ينظر: أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2006، ص: 143.

2 المرجع نفسه، ص: 182.

3 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 244.

4 المصدر نفسه، ص: 310.

5 المصدر نفسه، ص: 367.

6 المصدر نفسه، ص: 401.

7 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 291.

وحين يجد نفسه وحيدا

لا يقدر أن يتحرك

يستدعي إليه الجهات الأربع والعمق والعلو.[1]

حيث يحمله وعيه المغيب إلى مملكة الاكتشاف المبنية فوق أنقاض المحو.

1-2- تشويش الوعي:

إن تعطيل الصورة/ الوجود في الوعي الأدونيسي، من شأنه أن يشوش صورة الذات التي تتقاطع فيها الحركة، وتتداخل فيها الأشياء والأسماء والموجودات، حيث المفرد في

[1] المصدر نفسه، ص: 381.

الجمع والجمع في المفرد، وحيث تتيه الحواس كقرائن معرفية في دوامة اللاوعي أو ما يشبه حالة الغيم:

وكان جسدي غيوما

تتراكم وتنتشر

حول أشجار لها شكل شرابيني

و أجنحة لها شكل قدمي.[1]

وإذا كان منتهى الكثرة في الوحدة، ومنتهى الذات الشاعرة في كونها نسخة الأكوان*، فإن منتهى الصورة في الوجود التخييلي الأدونيسي في الصور ككل، **(وكان جسدي غيوما)** فالذات هي الصورة الوجود التي تنسخ الموجودات على مثالها: **(أشجار لها شكل شراييني)** **(أجنحة لها شكل قدمي)** بوصفها مثالا لصورة الذات/ الأصل.

على أن هذه الذات هي الصورة الهيولية التي تنعكس في جوهرها صورة الأشياء، حيث يمتزج الكمال بالنقص:

أيها الضوء

خلقت إلها ويرفضك الظلام

ألهذا كنت العين الوحيدة

التي خلقت من أجل أن تسكنها الظلمات

ألهذا كنت الخالق يلبس شكل الخليقة

والماء يتزوج شكل الإناء.[2]

ومنها تتسرب الأصوات العلوية والسفلية في آن:

وها أسمع في جسدي

جذوعا تنبتر

وأشلاء تتطاير

وها أنسكب في شظاياي و أسترخي.[3]

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 363.

* تمثيلا بقول الشاعر لسان الدين الخطيب: **أنا نسخة الأكوان أدمج خطها فسر ذوي التحقيق في طي أوراقي.**

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 369.

[3] أدونيس: مفرد الجمع ، ص: 223.

اشتغالا على حاسة السمع، باعتبارها الواسطة التي تصل الذات بالذات، والأشياء بالأشياء، والعالم العلوي بالعالم السفلي، المنبثق من جدل الأشياء ذاتها: **من أين لقدمي هذا السمع**[1]، والمتداخل في خواطر الموجودات: **من أين لأحشائي هذه الوسوسة**[2]. والمنفتح بشكل أو بآخر على احتمالات / الوجود: **وكانت أصابعه هي التي ترى.**[3]

وحالة التداخل هذه حالة تشويش للوجود المطلق، في محاولة للقبض على مطلق الوجود:

جسدك وراء جسدك

وعيناك تستسران

ترسم خرائط الماء

والماء يهرب و يمحو[4]

لتدخل الحواس بعدها عوالم المحو والتشويش، توحدا بالمطلق/ المثال:

يندفع الماء

يكون له سمع

يمتلئ بتعويجات الصوت.[5]

نزوعا إلى لحظة الضوء: **يتقدم الضوء يليل في أنحائي.**[6]

لكن سرعان ما يتولى إلى الظل: **وأسير إلى جوار ظلي.**[7]

حيث يهسهس الظل/ الحلم:

غيب تغيب وأدخل في أعراس المحو والصعق أتجه أرخ.[8]

---

1 المصدر نفسه، ص: 358.

2 المصدر نفسه ، ص: 357.

3 المصدر نفسه ، ص: 367.

4 المصدر نفسه ، ص: 330.

5 المصدر نفسه ، ص: 219.

6 المصدر نفسه ، ص: 290.

7 المصدر نفسه ، ص: 371.

8 المصدر نفسه ، ص: 334.

لتدخل الذات بذلك عالم الفناء/ المحو، الذي تتسكب فيه الذات نفسها كل لحظة ظل:

ثمة قمر يميل إلى الشمال والظل يتلاشى.[1]

حيث يعلق الزمن المشدود باحتمالات الرغبة والحلم:

وكنت أجريت أحلامي أنهارا

وعلقت كالصور أيامي.[2]

في الوقت الذي تتشكل فيه الأحلام الأدونيسية، كنتوءات رؤيوية في طبقات الاسم (أ د و ن ي س)، والموقعة بدورها على شكل حروف تومض مع كل فلتة حلم بارد، يبدأ في تعويجات الصوت وينتهي في دوائر الماء/ الحرف:

دائرة الألف/ الانبجاس: فلحظة انبجاس الحلم، لحظة تبتدئ فيها التحولات كفعل تشويش للوجود، تكون الكلمة فيه سرا من أسرار العروج الحلمي:

ينبجس مني ماء يسقي شجرة رمان تصير امرأة

تخرج إلى جانب البحر

معها غزل

فيه عقد تشبه السلم

قالت كلمات وصعدت.[3]

دائرة الدال/ التشكل: وفيها تنفلت صورة الحلم، مع انبثاق لحظة الصوت، (كعلامة انسجام في دواخل الوعي) إلى عوالم التشكل:

سرت والمطر رذاذ

بيني وبينه وميض يشبه الصوت.[4]

دائرة الواو/ المعرفة: وفيها ترتج أعماق الحلم وتكتمل المعرفة، فالمعرفة الحقة خارج الضفاف (ضفاف الحلم)، الذي تتحسسه أطراف الوسوسة/ الوهم:

من المطر البريء يتجه نحو الماء الوحشي.

مددت جسدي إلى نهرها.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع ، ص: 213.

[2] المصدر نفسه ، ص: 363.

[3] المصدر نفسه، ص: 394.

[4] المصدر نفسه ، ص: 394.

ارتجفت أسماكه

عرفت أن أحزاني خارج الضفاف

وليس لجلدي وسوسة.[1]

دائرة النون/ الحجاب: وفيها تحضر التمتمة كطلسم من طلاسم المحو، حيث يتغيب الحلم وتحجب الموجودات، وتتكاثف الأصوات، وتنشق سماء الرؤية عن ليلة الوسوسة:

خططت بيدي خطا جلست فيه أتمتم كلمات

تعلمتها في طفولتي

غشيتني سحابات سود

حجبت عني ما حولي

سمعت فيها أصواتا

رأيت عظاما تتناثر وتبكي

وسمعت شجرة تقول: هذه ليلة الوسوسة.[2]

دائرة الياء/ الغياب: وفيها يتجلى غياب اللحظة، لحظة الظل/ الحلم دخولا في لحظة أشبه ما تكون بغيبوبة الوعي (وكانت مجرد حلم):

بئر أقترب لأشرب

طلعت امرأة قالت بلهجة آمرة: تزوجني

تزوجتها وكانت ...

بعد هنيهة قالت:

سأعود حيث تركت نفسي.[3]

دائرة السين/ الكشف: وهنا تحضر المكاشفة، وتتمزق الحجب إيذانا باكتمال المعرفة وانتهاء لحظة الغيم (**الغيوم وأنا**)[4]، توحدا بلحظة الضوء وشفق الرؤى:

وسمعت صوتا أنت الآن لا ينحجب شيء عنك

وخيل إلي

---

1 أدونيس: مفرد الجمع، ص: 395.

2 المصدر نفسه، ص: 395.

3 المصدر نفسه، ص: 396.

4 المصدر نفسه، ص: 394.

أنني أدحرج الظلمة بأصابعي

أراعي الشفق وأراعي جناحي.[1]

ولما سكت عن أدونيس الحلم، انفتحت مدارك الفناء/ الحلم على التراب وفي التراب:

أبقى أياما في حال الفناء

يغمرني التراب وينبت علي العشب.[2]

لتأتي شطحات الذات في هذا المستوى بمثابة حلم بارد أو أضغاث أحلام، من شأنها أن تفسد الصورة و تشوش الوعي، في انتظار لحظة الانبجاس، انبجاس الرؤيا: **وظن أن الدائرة اكتملت**[3]، وفيها تتخلى الذات الأدونيسية عن القول، لتتحول إلى ذات مستمعة «وهو ما تحصل لابن عربي في معراجه المتخيل: إذ قال بعد أن بلغ سدرة المنتهى، سمعت كلاما مني لا داخلا في ولا خارجا عني»[4] :

فالحلم الأدونيسي إذن حلم فتي علوي، يقترن بالماء/ الحلم: **أحلم أنا الصخر يتدفق منه ماء**[5]، حيث تسمرت الذات: **زهرة تختنق بين الحجر والحجر**[6]، وحيث تشوش اليقين:

أحلم كلمة تلفظني وألفظها

ويسكن كل منا في طرف

أحلم عادة في أصابعي

قشعريرة في قدمي.[7]

وحيث يتدفق الوجود على حرائق الذات:

أحلم أشطر الكون

أراه جانبيا وأستريح

لكنني لهب و ليس لي زوايا[1]، وصولا إلى لحظة المساءلة مساءلة الذات:

---

[1] أدونيس: مفرد الجمع، ص: 396.

[2] المصدر نفسه، ص: 396.

[3] المصدر نفسه، ص: 396.

[4] خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 115.

[5] أدونيس: مفرد بصيغة اجمع، ص: 397.

[6] المصدر نفسه، ص: 395.

[7] المصدر نفسه، ص: 397.

أحلم

لماذا أحلم دائما أن أدخل في غير الممكن

ألأن دمي شبيه بالحلم. أم لأني الموت.(2)

لتدخل الذات بعدها عوالم المعرفة، معرفة الباطن والوجود المتخيل عن طريق الفناء في الذات وبالذات نفسها،" هذه الأوليات جميعها، صيرت كل ما في الكون من محسوسات ومجردات، يحس ويسمع ويشم ويذوق ويلمس"(3).

وتشكل طبقات الحلم في دوائر الماء، تشكل وهمي قائم على الفناء/المحو الذي يلغي المشاهدة ويحتفظ بالسماع، كمحاولة للقبض على صورة الوجود المغيب في غشاوة الصورة (صورة الحلم)، أو كمحاولة لتثبيت رؤيا الصورة، التي تتراءى من خلالها الموجودات لا كموجودات حسية، وإنما كأصوات مشكلة على مدار التحولات المفاجئة، حيث يبدأ الاستحضار بتعطيل الصورة، في الوقت الذي يشوش فيه الوعي بامّحاء المعرفة، وانفتاح الآفاق الحلمية للوجود (الذات)، لتركن الألوهية في الجسد بوصفه كينونة أرضية، ذلك أن « مسعى أدونيس إلى وصل الألوهية بالأرض، وفك ارتباطها بالسماء، يكمن أيضا وراء تأليه الذات »(4)، دخولا في هواجس الرؤى حيث تتوالد الحركة توالدا داخليا بدءً من الظاهر إلى الخارج مشدودة بعوالم الرؤيا والصورة، والمحو والاكتشاف، والوجود واللاوجود، والسمع والمشاهدة، كنوع من الإفراغ في الذات والامتلاء بالمطلق.

[1] أدونيس: مفرد الجمع ، ص: 398.

[2] المصدر نفسه، ص: 398.

(3) محمد مفتاح: رؤيا التماثل،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص: 284.

[4] خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 159.

1-3- تشغيل الرؤيا:

إن تشويش الوعي من شأنه أن يوسع لنا دائرة الرؤيا، التي تتسع بدورها مع كل لحظة محو ممكنة، دخولا في عوالم الاكتشاف، حيث تتجلى الصورة صورة الرؤيا، امتزاجا برؤيا الصورة التي « أولها جنون وأوسطها فنون وآخرها سكون »[1]، في الوقت الذي تستحضر فيه أحلام الذات:

وأنت أيتها الأشلاء الباقية
من أحلامنا
تحومي حول صبواتنا
أجسادنا نتوء الطوفان
وليس في أنقاضنا غير المحيطات.[2]

التي تشغل بدورها من خلال تكثيف فعالية الذات بوصفها وجودا:

يتوهم أنه أمكنة وأزمنة.[3]

وتطويع الموجودات بوصفها محور الوجود/ الخلق:

اقتربي أيتها الرياح
اجتمعي إلي أخلق بك أخلق منك
ها هي الصورة التي سأخلق على مثالها
وهذه قبضتي.[4]

فالرياح إذن صورة قابلة للتشكل ومثال يعكس الخلق واللاخلق معا، دون أن تستنزف الصورة في حد ذاتها وتفقد الرؤيا وظيفتها الاستشرافية:

وأنت أيتها النار المسرعة أبطئي أبطئي
أنا الطريق والعابر المرأى والرائي
ولست أحظى بنفسي.[5]

---

1 عبد الله أحمد بن عجيبة: معراج التشوق إلى حقائق التصوف، تقديم وتحقيق: د/ عبد المجيد خيالي: مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص: 49.

2 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 416.

3 المصدر نفسه، ص: 215.

4 المصدر نفسه، ص: 250.

5 المصدر نفسه، ص: 223.

حيث ينشق الضوء وتسقط الحجب عن صورة الكشف/ النار بردا وسلاما، وتشتغل الرؤيا بانكشاف أنوار الغيب:

إذن اقرأ فاتحة الأفق.

مد يديك وأخرج ما يتراءى

ادخل إلى مدارك واجلس في عبادة الحال. [1]

لتسقط اللحظة في الصورة والصورة في اللحظة، أو كادت تركن إليها قليلا، في الوقت الذي تفيض فيه كل الرؤى في لحظة أشبه بلحظة التولي بعد التجلي، أو لحظة الحلم في الوعي التخييلي:

وانتشرت جثته مرآة لها شتات المدى

وأخذ كل شيء يتراءى فيها.[2]

بانفتاح آفاق الإشراق والإحراق، حيث يتوحد الكمال بالمطلق والوجود بالذات والرؤيا بالصورة، لتكتمل الصور المعطلة في أطراف الوعي، الذي تتراءى فيه الموجودات كنقطة تحول في خصوبة الرؤيا.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 387.

[2] المصدر نفسه، ص: 332

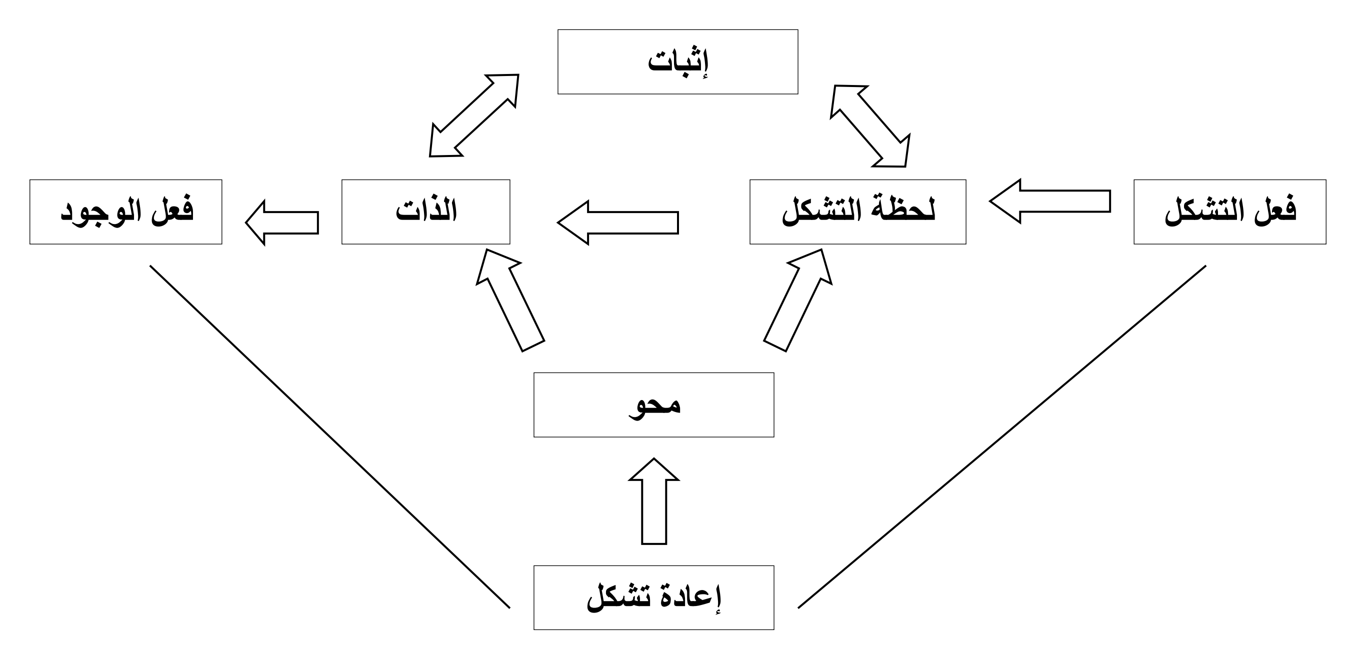
2- **مستوى إعادة التشكل:**

2-1- وقفة الذات:

عادة ما تكتمل المعرفة ذاتها بمعرفة الذات، وعادة ما تحجب هذه المعرفة في لحظة التشكل المستمر، « إذ كثيرا ما يختفي الفن بقوة الفن نفسها»[(1)].

فلحظة التشكل المستمر أو إعادة التشكل هي لحظة مجاوزة لكل من الذات والمعرفة، حيث تصير الذات (ككينونة مستقلة) حجابا يحول دون اكتمال صيرورة المعرفة.

وإذا كان فعل تشكل الذات هو فعل إثبات للحظة الذات، بغية إرساء وجود ما، فإن فعل إعادة التشكل هو محو الإثبات الذي يبدأ في لحظة الذات، وينتهي في الذات نفسها، إما بقوة الوجود أم بقوة التشكل نفسه.



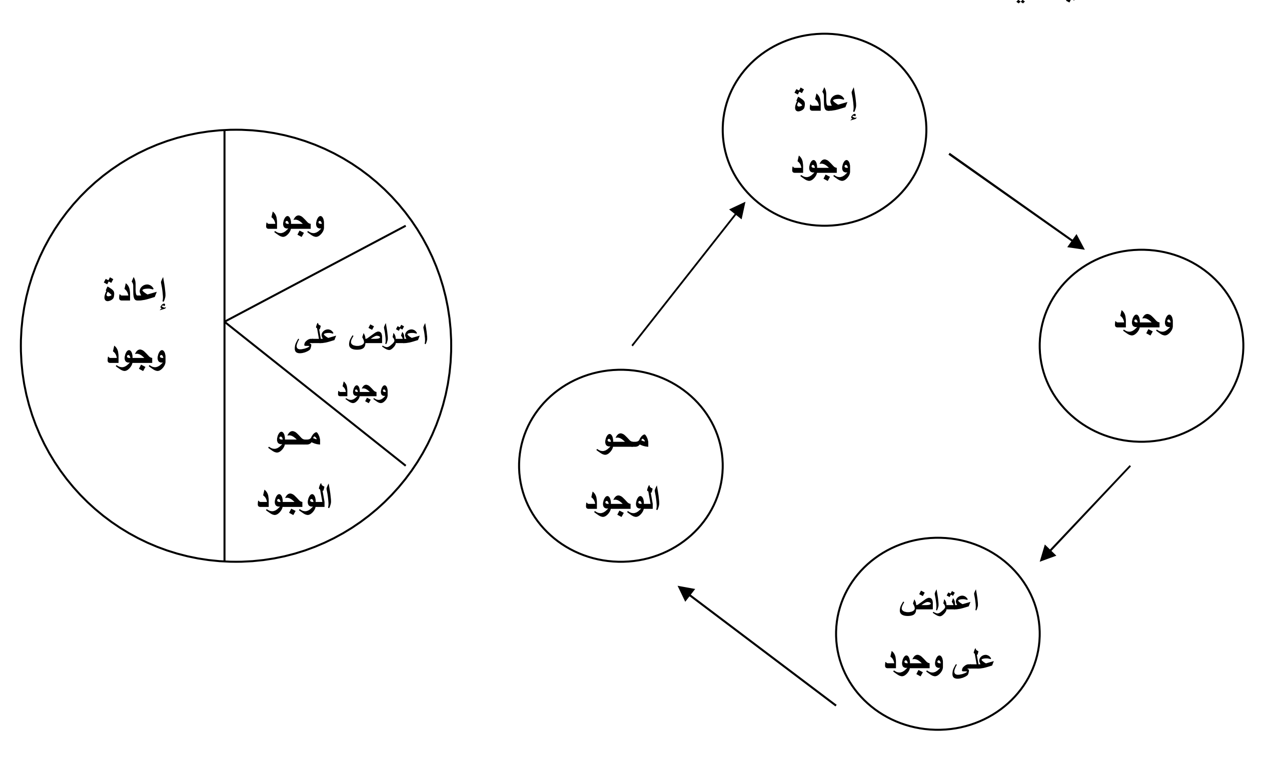
والشاعر في كل ذلك « ليس له اعتراض على الكون الموجود لكنه معترض على طريقة تنظيمه (...)، إنه يقبل الخلق لكنه يرفض الهندسة، ولهذا فهو عادة ما يعيد ترتيب الجزئيات، وهو في إعادته لهذا الترتيب، يمنح الأشياء معنى جديدا هو معناه، وفي هذا المعنى الجديد يكمن تحديه هو للعالم المخلوق من قبله».[(2)]

وفي الوقت الذي تصبح فيه الذات وجودا، يصبح عمل الشاعر (من خلال إعادة التشكل) بمثابة إعادة وجود، لأنه في اعتراض دائم على كل ما هو ثابت، وإن كان هذا

[1] أوفيد: التحولات، ترجمة أدونيس، المجمع الثقافي، أبو ضبي، ط1، 2002، ص: 590.

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر المعاصر، ص: 41.

الثابت ذاته في الأساس، ولذلك أيضا فهو كائن تحولي خالق لوجوده الذاتي، شأنه في ذلك شأن الصوفي الواقف على العوالم الثابتة، وذلك ببلوغه مرحلة الحال أو الوقفة* " وهي حالة يضعها النفري في مرتبة أعلى من المعرفة"[1].



فإعادة الوجود إذن هو الدخول في حيّز اللحظة، التي تصبح فيها الذات وجودا ثانيا في صيرورة تمتد من الوجود، إلى الاعتراض، إلى المحو، إلى إعادة الوجود، الشيء الذي يبقيها في تشكل مستمر، فكل ما أعيد وجوده يصبح وجودا بالضرورة، يقود إلى الاعتراض، وبالتالي المحو الذي يعد بشكل أو بآخر حجاب الوجود.

« فمأساة العدمي أنه يريد الكل أو لا شيء، إنها ليست قضية ملكية فردية لأدوات، بل هي قضية ملكية هذا الوجود، ولن تتم ملكية هذا الوجود إلا إذا كان هو خالق هذا الوجود بنفسه، وما دام لم يخلق هذا الوجود فهنا تكمن مأساته، في أنه لن يملكه فيحس أنه يمشي في الهاوية، لكن له قامة الريح، لأنه يشعر أنه أحسن من الآخرين، لأنه وحده الذي أدرك هذا الوضع، ومن ثم يرتد إلى ذاته »[1] باعتبارها وجودا وخالقة وجود في الوقت نفسه، لذلك فالذات الأدونيسية موقوفة بين حتميتين: حتمية المجاوزة وحتمية الكينونة.

---

* الوقفة حالة غريبة مدهشة يدعي الصوفي فيها أنه رأى ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، فهو يقف بين يدي الله دون حجاب ولا فاصل، ويذهل عن كل شيء سواه، ينظر: وفيق خنسة، دراسات في الشعر الحديث، ص30.

(1) آمنة بلعلى: أبجدية القراءة النقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995، ص22.

1 مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر المعاصر، ص: 46.

أ – حتمية المجاوزة:

وفيها تتشقق الذات وتتسرب ماهية الكينونة عبر ثقوب التساؤل: **من أنت**[1]، ليبدأ بعدها سفر تكوين الذات بطوفان المحو:

أمحو وجهي أكتشف وجهي
جسد تقمص الشظايا يتجه إلى أن يتقمص الموج
ينشطر فيه العالم، يلتئم
يعطي وقتا لم يجيء قبل الوقت لما لا وقت له
يجوهر العارض ويغسل الماء.[2]

انتقالا إلى التموج الذي يبقيه في فناء شبه كلي، أي في حالة تشكل استثنائية بين الوجود واللاوجود:

أنا التموج جدل بين الماء ونفسه.[3]

وباتساع هوة الجدل تتسع هاوية الجسد المنفتحة على الجدل نفسه، وهي في كل ذلك تعيد للذات وجودها رافعة إياها إلى مستوى المطلق، حيث يمحى الخطو في معالم الفيض:

وأخذ جسدي يفيض والطرق لا تتسع
أخطو كمن يصل جمرة بجمرة
هاوية بهاوية.[4]

ولحظة المحو هذه لحظة يفيض فيها التيه في الذات والمجهول في الموت:

ماذا أفعل وجسدي أوسع من الفضاء الذي يحتويه
أنا الباحث وليس أمامي غير الموت.[5]

تماما كما يفيض الوجود في شساعة اللاوجود: **أنا الشاسع وليس في الفضاء ما يملأ عيني**[6]، حيث تتوحد الذات بالذات: **أختبئ في تقاطيعي**[7]

---

1 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 250.

2 المصدر نفسه، ص: 250.

3 المصدر نفسه، ص: 260.

4 المصدر نفسه، ص: 357.

5 المصدر نفسه، ص: 349.

6 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 358.

7 المصدر نفسه، ص: 291.

والمجهول بالمجهول: **أبحث عما لا يلاقيني**(1)

والمطلق بالمطلق:

ولست في حاجة إلى مكان

حاجتي إلى طريق طريق(2)

عبر أمزجة التناقض: **جسدي أشياء تتناقض**(3)

دخولا في فوضى التحولات:

فوجهي شهوة الأفق

وصوتي الهسيس الذي يتبطن الموج(4)

من هنا تنفتح الذات/ المطلق على الأفق/ المطلق، بحثا عن علوية الذات الواقفة على أهبة التأله:

وجاءني الأفق سمى نفسه باسمي(5)

لتنتفي المعرفة (معرفة الذات) دخولا في حتمية المجاوزة:

لكي يكون ما هو

خرج من نفسه خرج

وبقي فيها شخص لا يعرفه(6)

والخروج من الذات يستلزم الخروج من الجسد حتى تكتمل اللحظة، لحظة الانخطاف* تزامنا مع لحظة العبور (عبور الكينونة)، ولحظة الإفراغ (إفراغ الجسد/ العماء)** الذي

---

[1] المصدر نفسه، ص: 288

[2] المصدر نفسه، ص: 278.

[3]المصدر نفسه، ص: 321

[4] المصدر نفسه، ص:372

[5] المصدر نفسه، ص: 308.

[6] المصدر نفسه، ص: 314.

* لحظة الانخطاف وتعني في اليونانية الخروج من الذات، خارج حدود الذات الفردية والوجد، ينظر: أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، ص: 218.

تمحى فيه أبعاد الوجود/ الذات المتعالية بذاتها، والعبور بهذا المعنى هو عبور العالم المرئي دخولا في فضاءات المجهول:

يفرغ جسده المزدحم بالأشياء

يمنحه لجسد لا اسم له

ويعشق هذا الجسد الذي لا اسم له.[1]

وحتى وإن كان هذا الإفراغ إفراغ في علوية الذات، إلا أنه ما يزال مشدودا بأسافل الوجود:

في الجسد ذل

لذله نكهة التأله.[2]

وهنا فقط يبتدئ الاشتغال بالوجود كذات علوية عرشها على الماء/ الرفض:

يجيء من نقطة

أبعد من بحره وصحرائه

جاور الفلك وعرشه

وكان عرشه على الرفض[3]

حيث تتداخل كينونة الأبعاد وتتباين أبعاد الكينونة انتهاءً في عوالم المعرفة:

تناسلي يا سلالتي في خطاي

أنا الطالع من لوعة الرفض تهجج عيناي خارج عيني

و أسكر بأشلائي.[4]

لتتناسخ الذات بعدها في جنون الأشياء ونقيض الأشياء:

يبتكر جنونا – يمتلك الشيء ونقيضه

ويهجس أنه خليفة الريح[1].

** العماء عند ابن عربي فضاء تمّحي فيه الأبعاد ويتحقق فيه الإحساس الحميمي بالتعالي المطلق، تعالٍ ينفتح فيه الوجود انفتاحا كليا، تتراءى فيه الحيوية الخلاقة للكينونة، ينظر: عبد العزيز بو مسهولي: الشعر وأبعاد الوجود، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000، ص: 29-30.

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 332.

[2] المصدر نفسه، ص: 356.

[3] المصدر نفسه، ص: 243.

[4] المصدر نفسه، ص: 238.

في الوقت الذي يتسبب فيه الأفق/ الذات العلوية، إيذانا بتناسل أشلاء الوجود في أشيائها:

يتسبسب كماء الأعالي

كثير لا يتوحد

ملتهب لا يخمد

منبسط ولا انقباض له[2].

وتجعد الذات الفوقية/ الأسطورة، الطالعة من دواخل المحو وأقنعة الحلم:

تحمله أسطورة يتجعد يمحو تجاعيدها

رأسه نخيل وضحضاح من الحلم يسبح في أهدابه[3].

الذي تتساقط فيه صورة الرؤيا/ الذات على شقائق الخلق:

هل رأيت الدم الذي انهمر من جرح العاشق

وجمد في الورد و شقائق النعمان.[4]

ليتشكل الجسد بعدها أبعادا في متاهات الأشكال:

ليس لجسدي شكل

لجسدي أشكال بعدد مسامه

وأنا لا أنا

وأنت لا أنت[5]

مجاوزة منه للذات التحتية (علي) كفعل خروج رمزي، إلى فضاء أكثر تشكلا وتحولا تتمثله الذات/ القناع أو الذات/ الفوقية.

« والاستقالة عن الاسم أو التخلي عنه تدل على أننا إزاء إشكالية انفصال، فما دام ثمة انشطار وزحزحة تصنع المسافة، فبالضرورة لا بد أن يفصم التلاحم بين الدال والمدلول »[6] سواء كان ذلك عن طريق المحو، أم عن طريق النفي (نفي الذات)، كفعل تجاوزي يحول دون اكتمال الكينونة وثبوتها:

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 277.

[2] المصدر نفسه، ص: 278.

[3] المصدر نفسه، ص: 246.

[4] المصدر نفسه، ص: 237.

[5] المصدر نفسه، ص: 336.

[6] فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، المركز الثقافي العرب بيروت، ط1، 2005، ص: 95.

وثمة ما يحول بيني وبيني

كيف أطلع جسدي علي[1].

ومن خلال التجاوز نفسه، تتراكم التحولات تراكما عموديا حيث تتصادم الرغبة بالحلم والحلم بالأشياء والأشياء بجموع الجسد المفرد:

وجه يجتمع بحيرة   يفترق بجعا[2]

إيذانا بالحلول في المتعدد:

جمع بصيغة المفرد

هذه إشاراتك

هذه حروفي[3].

وباعتلاء الذات/ الموج:

والآن أول الموج:

أنا الصارية ولا شيء يعلوني[4]

لتبتدئ لحظة التشكل المستمر للذات المنبعثة من أسافل الماء:

هكذا أنكر ما يفرقني وما يجمعني

وأقول باسمك أنا الماء يلهو مع الماء[5].

وباكتمال اللحظة (لحظة الذات) تتفتح كينونة الشهوة:

يمحو الشهوة   يكتشفها

تطوح فيها   حضنها تفاريق وجوامع[6].

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 284.

[2] المصدر نفسه، ص: 285.

[3] المصدر نفسه، ص: 371.

[4] المصدر نفسه، ص: 276.

[5] المصدر نفسه، ص: 351.

[6] المصدر نفسه، ص: 319.

تماما كما تنفتح احتمالات التيه كل لحظة محو ممكنة:

أنذرك أيها الطفل لشهوة التيه لتيه الشهوة.[1]

حيث تتجاوز لحظة الخلق تثبيتا لكينونة الذات الهاربة من أفق الانتماء:

أتدحرج بين أنا الجمر وأنا الثلج

وبين الياء والألف أتدلى

أخلق في اليوم يوما آخر

وأربط بحبل الدقائق أهوائي.[2]

إلى أفق اللاوجود:

متى يخرج من اليوم

هذا الطالع كالعدد وأسماؤه النار

هذا الواحد المتعدد.[3]

انتهاء في صيرورة اللاوعي/ المجاوزة، باعتبارها كل يضيق بالمفرد ومفرد يضيق بالكل:

ظاهري منتثر لا أملك منه شيئا

وباطني مستعر لا أجد له فيئا[4]

الشيء نفسه الذي يغيب الذات القائمة على احتمالات الإمكان والكينونة معا بوصفها ضربة نرد في أفق الإمكان واللاانتهاء، حيث يعاد تشكيل كينونة الذات/ النرد « الذي يسقط في حركة مزدوجة تتحقق خلالها مضاعفة تأكيد الرغبة »[5]، التي بوساطتها « يتم رمي النرد مرة ثانية بحيث يتبع مسارا لا نهائيا ومتواصلا »[6]في براثن اللاتشكل:

لست حيث أنت بل

حيث لا أنت

ما لست يدمر ما أنت

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 385.

[2] المصدر نفسه، ص: 296.

[3] المصدر نفسه، ص: 391.

[4] المصدر نفسه، ص: 284.

[5]عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1998، ص: 91.

[6] المرجع نفسه، ص91.

وابدأ

كن النرد

كن ضربة النرد.[1]

الذي تتفتح فيه شقوق الأبد على البدء:

من الآن يلمح الأبد

من الآن يتحسس البدء.

أ ب د = ب د أ [2].

بدءً بالسقوط في مدارج السقوط:

وأبدأ دائما سقوطا[3].

والامحاء في حقائق الوهم الذي يمحوه باستمرار:

كيف تمحوني الحقيقة و يثبتني الوهم

من أين أعبر المسافة بينهما

دائما كان بيننا مسافة.[4]

والشاعر بذلك إزاء عالمين: عالم الوجود وعالم المجاوزة، بين ما هو موجود بقوة المحو وما هو موجود بقوة الاكتشاف، الشيء الذي يدفع الذات إلى اكتشاف ذاتها كلما حاول محوها بالشيء نفسه، سواء كان ذلك المحو تطويعا للذات أم طواعية للرغبة.

وهذا التطويع المحموم للذات « تتجاذبه لحظة منفصمة، واحدة تريد الإثبات وأخرى تريد المحو، وتتقاسم اللحظة رغبة المواجهة للحقيقة، والخروج من المرآة المشروخة ورغبة الهرب بالنسيان والمحو، والقصيدة من وراء ذلك تعكس شروخ اللحظة وتجلو مآزقها »[5]، وهذه اللحظة لحظة شرخ الذات هي التي تختلط فيها الأسماء:

سمى شقق الكلام

لكن أسماءه غامضة.[6]

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع ، ص:377.

[2] المصدر نفسه، ص285.

[3] المصدر نفسه، ص: 331.

[4] المصدر نفسه، ص: 311.

[5] فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، ص: 169.

[6] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 208.

لأن التسمية في حد ذاتها عرضية تولد احتمالا مع كل لحظة شرخ، « فالتسمية حضور إذن (...)، وعندما تفرغ الاسم من حضوره تغيبه، أي إنها تمارس فعل تغييب للذات»(1).

من هنا فقط تبتدئ المجاوزة كفعل حضور انتقالا من الاسم (علي)/ الذات المرآة إلى الاسم (أدونيس)/ الذات القناع القائم على الإثبات (إثبات وجود):

يلتفت وراءه

أنصاب وتماثيل تحمل حروفا

أ و ر ف ی و س

أ د و ن ي س

يتحقق أنها نظائره وأسماؤه

من السيمياء والشرق(2).

والالتفات في حقيقة الأمر هو التحقق من الوجود/ اليقين، دخولا في بؤرة الشك بدءً من **أورفيوس***، « ذلك الذي يشفي بالنور»(3) إلى أدونيس الذي: **هبط من الحرف** (4)، والذي يشفي بالحرف/ النور، كما أنه التفات إلى الذات التي تمحى باستمرار كل لحظة اكتشاف. لأن المحو بصيغة أخرى صياغة ثانية للذات:

ويرتمي

يبسط راحة يده

يجلوها مرآة يحدق فيها

يسأله نفسه

من أنت أيها السيد

من يقول لأدونيس من هو؟(5)

---

1 فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، ص: 91.

2 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 222.

* كلمة أورفيوس مشتقة من الفينيقية، Aour، أي النور وRoptal أي الشفاء ينظر: أحمد ديب شعبو: في نقد الفكر الأسطوري و الرمزي، ص: 196.

3 المرجع نفسه،ص: 196.

4 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 208.

5 المصدر نفسه، ص: 407

وهنا تتكشف اليد/ المرآة، عن صورة الذات اللاواعية التي تحاول أن تتشكل ككينونة أكثر وعيا، لذلك فهي تعيد تشكيل ذاتها من خلال انشطارها وتشققها وتجاوزها، وذلك من خلال البحث عن الهوية/ هوية الكينونة، « والفنان الحق ليس مبدعا بقدر ما يكون مكتشفا لما هو غير مرئي بعد، مكتشف لما هو لا متخيل من قبل»[1]، سواء كان ذلك عن طريق المجاوزة، أم من خلال تفجير الكينونة:

يمسح الصدأ عن الكلام

ويفجر ماءا آخر[2].

محاولا التغلغل في عمق الذات، حيث يسوى الوجود وتختزل مسافة الامحاء من خلال لذة الاكتشاف: اكتشاف الذات، كذات علوية عرشها على الكينونة، واكتشاف الآخر المنغمس في كنه الاكتشاف نفسه، ليتحول فعل المحو بذلك إلى فعل كاشف يتلقف حتمية الوجود كما يتلقف حتمية الكينونة ذاتها.

---

[1] هانز جيورج جادامير: تجلي الجميل ومقالات أخرى، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 1997 ، ص: 202.

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 277.

ب- **حتمية الكينونة:**

إن استكناه الوجود في حقيقة الأمر هو استكناه للذات المتجاوزة بشقيها: الذات/ المرآة، الذات/ الحجاب. أو هو هروب من جحيم الاغتراب، حيث تتدحرج الشهوة: شهوة التيه، شهوة المحو، شهوة الحقيقة المحجبة بوصفها أسفار خروج من الذات، إلى عوالم الكينونة، لتتحول هذه الشهوة المقنعة فيما بعد إلى أسفار عروج في خرائط الوجود التخييلي الأدونيسي، المحاط بأسرار الرغبة والحلم نزولا عند حاجة الذات إلى مسافة المحو، لمحو المسافة الفارقة بين ثنيتين:

نمحو وجهينا نكتشف وجهينا

هواجس أصدافا مرايا

ننفذ عبرها إلى شخوصنا الثانية.(1)

والجامعة في الوقت نفسه بين كينونتين: كينونة الأنا بوصفها المرآة/ الخلق، وكينونة الوجود بوصفه المرآة/ الشبيه:

أين وجهك لأصقل مرآتي

أين مرآتك لأرى أشباحي.(2)

والأنا التي شكلها أدونيس انطلاقا من مبدأ التحولات، هي الأنا المكونة كما يقول لا كان: « نتيجة تطابق مع موضوع آخر كلي، أي إسقاط موهوم، وبذلك لا تكون الأنا عامل قوة، بل ضحية توهم بالقوة»(3)، سواء كان ذلك الإسقاط الموهوم على مستوى الذات/ الوجود أم على مستوى الوجود/ الذات.

من هنا فقط تتشكل الصورة (صورة الذات) باعتبارها كينونة مرآوية خلف زوايا: المرآة/ الخلق والمرآة/ الشبيه، « ذلك أن مرحلة الخلق هي مرحلة مرآة تعي فيها الذات نفسها كموضوع، وتعي ذاتها كذات خالقة فاعلة»(4) في وجود متخيل ومتحول باستمرار، حيث تموه الأسئلة وتكسر أبعاد الظل خروجا إلى عوالم الضوء:

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 304.

[2] المصدر نفسه، ص: 364.

[3] نقلا عن فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، ص: 141.

[4] المرجع نفسه، ص: 163.

يسأل لا جواب

فليكسر مرآة نرسيس

مرآة نرسيس ظل

كيف يكسر الظل.[1]

ليشوه الانعكاس بعدها، وتتكسر الصورة (صورة الذات/ المرآة) الموقوفة على شفا حفرة من الضوء المكسور بوصفها « لحظة راهنة يتم اصطيادها أو اقتناصها لتنعكس فيها صورة ما»[2] هي صورة الحرف/ الانكسار:

انكسر علي كضوء ينكسر

وبقيت كلماته تهذي وتطوف[3].

أو صورة النفي/ المحو المتفتحة على كوامن الكمال: **أكمل جسدك بنفيه.**[4]

انتهاء في فراغات المعرفة:

وجهي مجرة الرمز

وجسدي عرجون اللغة[2].

حيث يعاد التشكل من جديد استناداً إلى حتمية المحو، بل « إن مهمته هي أن يعيد تشكيل الخطابات المنسية التي دمرتها أفعال المحو»[5] تشكيلا يليق بكينونة الذات، وفعل الاكتشاف الذي يؤدي إلى مجهول الاكتشاف نفسه:

أمحو وجهي أكتشف وجهي

الأشياء أقنعة أخترقها

والعالم حولي أسارير.[6]

لتتداخل بذلك ثنائية: النور/ المحو، الحجاب/ الاكتشاف، مع فائض الشهوة إلى مارد المحو الذي تنفتح على يديه عوالم الرغبة.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 403

[2] حاتم الصكر: وجه نرسيس في مياه الشعر، مجلة فصول العدد 02، ص: 34.

[3] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 360.

[4] المصدر نفسه، ص: 348.

[5] المصدر نفسه، ص: 371.

[6] عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، ص: 74.

والتدرج في المحو هو تدرج جزئي/ سفلي إلى مدارك الذات/ الكل التي يعاد تشكيلها تدريجيا كل لحظة محو، طمعا في استواء الكينونة على أفق الوجود:

لهذا ولأشياء نسيها

سكن في لذة الخطيئة

وأخذ ينشر علم الشهوة.[1]

واستجماع معالم الذات/ الوجود:

لهذا يتخطفني رعد المتاهات

لهذا يصير العالم نافذة لا تتسع لأهدابي.[2]

في الوقت الذي يشوش فيه الأفق (أفق الوجود) وتحضر الماهية في ابتداءات الوعي (وعي الذات، عبر ضبابية الحيرة بوصفها اكتشافا يقينيا، فلا بد للشاعر إذن « أن يمحو كل شيء تحت ضغط حال الحيرة، وما ضمان السلامة سوى التحصن بالذات التي هي الجوهر، هي أس الكون ونقطة وحدته، التي تطوي العوالم، فبمعرفة الذات تكتمل المعرفة»، ويكتمل فعل الخروج من براثن التيه:

لهذا ولأشياء لا يذكرها.

نزح إلى الظن ولابس الحيرة.[3]

وهنا فقط تنفتح اللحظة (لحظة الوعي) حيث يتوحد الجسد/ النقيض، بالذات/ النقيض/ الوجود:

أتصل كما يتصل البحر باليابسة

يلتصقان لكن لا شراكة بينهما

كلاهما نقيض الآخر.[4]

[1] أدونيس مفرد بصيغة الجمع، ص:403.

[2] المصدر نفسه، ص: 315.

[3] وفيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث، ص: 36.

[4] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 314.

انصهارا في حتمية الكينونة وفي القصيدة كمكان للذات « إذ تتموضع في اللغة وتجد فيها سكنها، ومن خلال هذا التموضع تجد الذات أو تحاول أن تجد هويتها، وهذه الهوية مع الهوية المادية الجسدية، هويتان تتحركان في جسد العالم وفضاءات المكان»[1]، رغم انشطار المسافات:

دائما كان بيننا مسافة   قلنا

يمحوها اللهب   الذي نسميه الحب.[2]

واتساع هوة الاحتمالات الممكنة في لألاء الإمكانات المحتملة:

لكن لماذا أنا كثير بنفسي

قليل بك

لماذا كلما اقتربت إلي

أشعر كأن عضوا يسقط مني

مع ذلك ادخلي.

لا يزال جسدي رطبا بذكرك

وكيف أقمع هوائجي

والحاجة إليك هتكتني.[3]

سقوطا في احتواءات الذات نفسها:

أنا سؤالك ولست أنت جوابي.

عرفتك بحنيني بشرتك به وربطتك بنفسي

ع ل ي

أ د و ن ي س

لكي يتحرك جسدك حركة الحكيم

وأتحرك به بما فوقه بما تحته

وبالذي بين يديه

لكي أحيط بك إحاطة تخلصني من كل قاطع يقطعني عنك.[1]

---

[1] فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، ص: 43.

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 303.

[3] المصدر نفسه، ص: 347.

وعلى هذا النحو يحجب الشاعر عن ذاته بالذات نفسها ويطلع لها حيث يطلع منها:

وكنت صادفت نفسي فيك

وحين تبعتك قلت النفس يتبع بعضها بعضا.[2]

وما بين مسافة التطويع (تطويع الذات) وطواعيتها تتشكل الرغبة في إرساء الذات على أولى عتبات التشكل/ الكينونة:

من الرغبة والقصد

ركبت ماهيتي

مستقلا ولي معين

تاما وبي نقص

طالعا وبي غروب

منظوما وكلي انتثار

مقبولا و ما من أحد إلا ويرفضني

قريبا ولا علامة لي.[3]

لتنفتح بذلك مدارك الذات المتحولة باستمرار، تماما كما تنفتح مدارك الوجود/ الكينونة: **وها هو المدى فرو أبيض**[4]، كما رسمته الذات أو على الأقل كما يبدو من خلال أضواء المسافات البعيدة المدى:

والآن أول البحر

أنا الصارية ولا شيء يعلوني

والآن أول الأرض[5].

وهنا فقط تتكشف الذات ككينونة علوية كثيرة بذاتها في عوالم المجاوزة.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 305.

[2] المصدر نفسه، ص:347.

[3] المصدر نفسه، ص: 405.

[4] المصدر نفسه، ص: 276.

[5] المصدر نفسه، ص: 276.

2-2- فلتة الزمن:

يتشكل الزمن الأدونيسي تشكلا وهميا، لا من خلال « التسامي فوق الحياة الواقعية المادية والذوبان في كلية الوجود»[1] فحسب وإنما من خلال فلتة التحولات القائمة على نظام التشكل وإعادة التشكل بوصفها لحظة حركية مستمرة.

وكما هو معلوم فالزمن الأدونيسي « ليس له وجود ذاتي متميز، وإنما هو ساحة لديناميكية الإنسان أهم ما يعكسه هو حركة الإنسان في داخله وأحيانا في خارجه»[2]، متجاوزا بذلك « دائرة الزمن الخطي في صورته العمودية إلى دائرة الزمن الحركي في صورته الكشفية الإبداعية» [3].

والزمن التحولي في صورته الكشفية، زمن متداخل الأبعاد، تستبق فيه صيرورة الوجود في الوقت الذي تختزل فيه كينونة الاستباق، ومعنى هذا « أن الزمان كما يعيشه الشاعر، ليس هو الزمان كما يحياه كائن عادي، ذلك أن الشاعر يختبر زمانيته بمدى قدرته على اختزال الكون، وهذا الاختزال يتولد من خلال الرؤيا، التي تسارع الزمان بما هي فاعلية الفكر الشعري، فهي الدليل الملامس لقدرة هذا الفكر على تحقيق الاستباق، استباق الكينونة الخاصة، واختزال الكون، وهو ما يعني ولوج الأبدية L'éternité وتحقيق الخلود: L'immortalité وليست الأبدية حضورا لأصل مطابق، بقدر ما هي تمثل لزمن العود الأبدي وزمن الضربة النرد الذي يكشف السمة التركيبية للزمان»[4]، ومن ثم ينفتح الزمن المتحول باعتباره الزمن المنفلت من زمن الوجود، كزمن آني على زمنين:

1- زمن ضربة النرد/ الزمن الأبدي الذي يمتد فيه التحول، امتدادا عكسيا لا نهائيا ومتواصلا تزامنا مع زمن البدء (بدء اشتغال كينونة الذات) ككينونة متحولة هي الأخرى، سواء كان ذلك التحول تحولا ظاهريا أم باطنيا، « فالظاهر يشمل الجسد والموجودات المادية كلها والباطن الذي يشمل النفس والحركة الصاعدة نحو الوحدة الكونية»[5].

---

[1] عدنان حسن قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص: 230.

[2] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 77.

[3] المرجع نفسه، ص: 226.

[4] عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود الزمان، ص: 163.

[5] وفيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث، ص: 43.

2- الزمن النفسي « الذي ينصب على المكان والذي يضيفه الإنسان على الأشياء من الخارج»[(1)]، انطلاقا من تحولات الداخل نفسها حيث يتخطى الزمن الخارجي في هذا الزمن بالزمن الداخلي، الذي يتشكل ككينونة مصغرة في عالم الوجود المتحول.

والتحول بمعنى إضافي « هو رفض لثنائية المادة والروح، وهذا معنى الجدل عند أدونيس ونزوع إلى المطلق كما الصوفية، وكل لحظة صيرورة على الدرب اللاحق، حتى ليبدو أن أدونيس يوازي بين مراتب المعراج الروحي الصوفي، ومعراجه النفسي الشعري»[(2)].

من هنا فقط يتبين لنا أننا « لا نقف على أرض ثابتة ولا نعيش في لحظة زمنية واحدة بل نسبح في فضاء واسع وفي لحظات زمنية متناقضة»[(3)]، دخولا في احتمالات اللازمن كبعد زمني في زمنية المطلق، المنفتح هو الآخر على زمنية المحو والإثبات.

« وهذا التساوق بين الأبدي واللحظة، بين اللازمني والزمني هو الذي يديم دورة الزمان، وإن كانت ليست من الزمان في شيء»[(4)].

وعلى هذا الأساس تتشكل فلتة الزمن في الوجود المتحول انبناءً على مدى تسارع الزمن المنفلت في الزمن المطلق، كحتمية تتداخل فيها الأزمنة هروبا من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي وتتسارع فيها اشتغالات اللازمن المنفتح، في الوقت نفسه على مفعولية الجدل المتعاكس والمتآلف في آنٍ، وهذه السرعة (سرعة التسارع) « بما هي نتاج لهروب الزمن، فإنها تهب الإحساس بالتوازن الذي يجعل الكائن في حالة مواكبة، وتتبع لحركة الزمن الهاربة، التي تخلق مصير الترابط المتين، فلا يعدو هذا الكائن المذوّت المتزمن، أن يكون مجرورا بالزمن ماضيا فيه خلقه، حيث أن لحظته باتت متباعدة عنه، هاربة منه فهي ما تفتأ تصير ماضيا، بوصفها تمر وتمضي »[(5)]، بحثا عن لحظة وهمية تتشكل في زمن الفعل وتمحى في زمن الوجود.

---

[1] وفيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث، ص: 43.

[2] المرجع نفسه، ص: 43.

[3] هدية الأيوبي: زمن التحولات، مجلة فصول العدد02، ص: 45.

[4] عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود الزمان، ص: 159.

[5] المرجع نفسه، ص:173.

وما من شك في أن هذه اللحظة الوهمية، الفاصلة بين زمنين، لا تستوي إلا في زمن التحولات حيث تستوي الذات على شاكلة الذات نفسها في وحدة المتناقضات، «وهكذا لا يقف أدونيس في مفرد بصيغة الجمع، موقف المراقب للحاضر أو الشارح له، بل يأخذ دور الفاعل المغير المحول، فيتدخل في سيرورة الواقع من أجل الوصول به إلى مستوى الصيرورة»[1].

أو بتعبير آخر إلى مستوى الزمن المتحول حيث يختلط الزمن باللازمن، والبدء بالانتهاء والوجود باللاوجود والظاهر بالباطن والمحو بالاكتشاف، انتهاءً في أزمنة العروج والخروج.

[1] هدية الأيوبي: زمن التحولات، مجلة فصول العدد02، ص: 45.

أ – زمن العروج:

وهو زمن تحولي، استثنائي التشكل، تعرج فيه الذات عروجا تطلعيا بدءً من اللحظة الآنية إلى اللحظة الآتية، أو هو « تحول محوري حيث يغير الشاعر نظام الأشياء في داخلها فينتزعها من الزمن الحاضر إلى زمن مستقبلي »[1].

يعرج البدء/ الوقت في زمنيهما الذي تزمن فيه أفعال الذات القائمة على صخرة الاهتزاز/المكان:

الوقت بين أرومة الجسد وفوهة الفعل

المكان بين صخرة تسكر وموج يهيئ الساعة[2]

تماما كما يبتدئ العروج في زمن (الماقبل) الموقوف على حافة الفراغ و الوقت/ البدء:

قبل أن تجيء الساعات لكي تكوكب الفراغ.

قبل أن يخيط الظلام أهداب الوقت.[3]

الذي يتعطل باشتغال الكينونة المتعرجة في موطن النبوءة:

وكان سلم يقال له الوقت يتكئ على اسمه ويصعد

نبوءة نبوءة.[4]

« وإذا كان هيدغر يرى أن اللغة هي موطن الكائن، فإن أدونيس يضيف أن موطن الشاعر هي النبوءة، فهي تأسيس للخلود بوصفه التحاما للذات كجسم بالكون»[5]، إضافة إلى أنها بؤرة اكتمال الكينونة (ككينونة علوية) تتأله في الوقت واللاوقت:

يعطي وقتا لما يجيء قبل الوقت

لما لا وقت له.[6]

حيث تتدحرج تدحرجا عكسيا في مراتب العروج وأسافل الوقت:

نردا يتدحرج على سلالم الوقت.[7]

---

[1] هدية الأيوبي: زمن التحولات، مجلة فصول العدد2 ، ص: 45.

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 223.

[3] المصدر نفسه ، ص: 252.

[4] المصدر نفسه، ص: 286.

[5] عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود الزمان، ص: 91.

[6] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 207.

[7] المصدر نفسه، ص: 395.

انتهاء في احتفاءات (المابعد):

وفي ما يعده لي الوقت. [1]

التي تتماهى في حدودها الأشياء، والموجودات المتقنعة بالوجود نفسه، إيذانا بالتشكل الجارف لطوفان العروج:

ونعرف أنها جموعنا توحد بين

اليد والوقت

وتقود الطوفان. [2]

والعروج كفعل هو انفلات منتظم من زمن (الماقبل) إلى زمن (المابعد)، حيث تتنامى الكينونة وتزمن أفعال التيه، في تعرجات التاريخ وانسلاخات المعنى، « ولولا التيه لما كان هناك تاريخ ومعنى ذلك أن الوجود يتيه بالموجود، ولا يعرض الموجود إلا في التيه، فيقيم بذلك عالما من الظلال»[3]، يحرق فيها التاريخ بالمحو:

نمحو تاريخنا   نكتشف تاريخنا

بيننا وبينه النار. [4]

إنه يتغيا إرجاع خطية الوقت إلى الماوراء (التاريخ/ المحو) عروجا إلى حتمية الاكتشاف:

ها هو التاريخ ينفجر حوضا حوضا. [5]

وانتهاءً في معارج الكتابة كإعادة تشكل الكينونة/ التاريخ:

نحتفظ بشجاعة الرفض لنكتب تاريخا آخر. [6]

التي يتكوكب حولها المحو/ الموت، كل لحظة تشكل مستمرة، كأبعاد لا متناهية في انتهاءات الأبعاد.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 292.

[2] المصدر نفسه ، ص: 265.

[3] عبد العزيز مسهولي: الشعر الوجود الزمان، ص: 84.

[4] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 266.

[5] المصدر نفسه ، ص: 263.

[6] المصدر نفسه، ص: 300.

« ومن ثم يندفع مهووسا باختراق ثقب الماضي، ليقرأ الموت ذاته باعتباره البداية المعلنة، لكل تاريخ يقيم حاضرا، يمتد بعيدا نحو الماضي »[1]، وباتجاه الوقت الذي يتيه في الكينونة إنه الوقت لننسلخ من غيومنا.[2]

حيث يعاد المحو في التاريخ و التاريخ في المحو:

نمحو تاريخنا نكتشف تاريخنا.

نجر شباك الساعات ملأى بكلمات.[3]

وتتداخل صيرورة الساعات كمؤشرات زمنية بسيرورة الكلمات، لتتشكل بذلك لحظة الزمن كلحظة برزخية في عوالم الانتماء واللاانتماء:

والزمن يتذكر ويتأنث.[4]

حيث يمتلك الزمن المتدرج في هنيهة العروج، بوصفه مرآة من مرايا الوهم:

أنت تعتقل الوهم

وهو هنيهة هنيهة

يعتقل الزمن ويرميه في حوض كلماته.[5]

وعبر هذه (الهنيهة) « يتمكن الشاعر من خلق (جسد للكلمات) زمان، مكان عالم من الأنوار والظلمات، عالم يقول الشاعر أدونيس عنه، إنه يتخذ موقفه دائما بجواره هاوية تقتضي استكشافا متواصلا »[6].

وبامتلاك الزمن، تتوقف عجلة الوقت، و تتسع ديمومة الخلق للزمن الأزلي/ الأسطوري:

وأخلق في اليوم يوما آخر.[7]

ويضحى الجسد قرينا آخر للزمن:

أزمن فيك و أكوكب حولك أعضائي.[8]

---

[1] عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود الزمان، ص: 86.

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 266

[3] المصدر نفسه، ص:266.

[4] المصدر نفسه، ص: 248.

[5] المصدر نفسه، ص: 392.

[6] باتريك رافو: أدونيس والبحث عن الهوية، ت وليد خشاب، مجلة فصول العدد02، ص: 88.

[7] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 296.

[8] المصدر نفسه، ص: 347.

في الوقت الذي تعرج فيه أبعاد الكينونة: **وأرجم الزمن بأحوالي.**[1]

انتظاما مع كينونة الأبعاد: **أرتب أيامي بتخطيط آخر.**[2]

لتبتدئ التحولات في زمن الوهم/ اللاشعور، اشتغالا على ثنائية الظاهر/ الباطن، حيث يمتزج الحضور بالغياب والنهار بالليل، استتباعا لامتزاج الوضوح بالغموض، «فالغموض يغري بالكشف والوضوح يقود إلى الغموض»[3].

تماما كما يبتدئ زمن الرغبة (رغبة المحو) لاختزال مسافة المجاوزة:

والتصق النهار بالنهار

وبقيت بيننا مسافة.[4]

في كينونة الزمن (زمن العروج) المختزل بالشهوة المشتعلة/ في مسافة اللازمن:

أطفأنا ما لا ينطفئ أشعلنا ما لا يشتعل.

وبقيت بيننا مسافة.[5]

لذلك يتحول الزمن الادونيسي إلى زمن استبطاني، « يغوص فيه الشاعر أو يهبط كما يحب أن يقول إلى أعمق الأعماق، إلى الظل حيث تنام الحقائق، منتظرة عريسها الشاعر كي يوقظها»[6]، في الوقت الذي تستبطن فيه الذات عروجها إلى عوالم اللازمن إيذانا بانشقاق الجسد / الزمن:

قلت جسدي شمال و الزمن جنوب

كيف لهما أن يلتقيا.[7]

والتحام الزمن/ الغيب بصورة الزمن/ الجسد وإن بدا الزمن فيها وقد توقف:

وقال القرمطي: الجسد صورة الغيب.[8]

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص:259.

[2] المصدر نفسه ، ص:415.

[3] جان طنوس: جدلية النور والظل في كتاب الحصار لأدونيس، مجلة فصول العدد02، ص:51.

[4] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 303.

[5] المصدر نفسه، ص: 303.

[6] جان طنوس: جدلية النور والظل في كتاب الحصار لأدونيس، مجلة فصول العدد02، ص: 51.

[7] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 307.

[8] المصدر نفسه، ص: 272.

ليمحى الزمن بعدها زمن العروج :

ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه.[1]

باكتشاف اللازمن زمن الخروج بوصفه زمن الاتساق والاستباق، اتساق الكينونة واستباق الزمن نفسه.

[1]أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 222.

ب- زمن الخروج:

وفيه تتعالق الكينونة بأزمنة التحول خروجا من احتمالات الزمن/ الداخل إلى إمكانات اللازمن/ الخارج، « حيث يخلع نفسه، على العالم متحدا به، فيلبيه ليصبح هو نفسه مكان التحول، وزمانه في آن»[1]، وإن كان هذا التحول تحولا وهميا:

يتوهم أنه أمكنة وأزمنة.[2]

من هنا تتحقق كونية الذات المنفلتة من حتمية اللاشكل/ النقص، إلى عماء الأشكال/ الكمال:

وقال القرمطي:

أنا النور لا شكل لي

وقال أنا الأشكال كلها.[3]

تماما كما هو الحال بالنسبة للصوفي، الباحث عن خلاص (وإن كان خلاصا وهميا)، لسد نقص العالم/ المادي أو العالم/ الذات، سعيا إلى « بلوغ عالم الكمال، عالم الحقيقة المنزه عن كل نقص، ولا يتسنى للصوفي بلوغ عالمه الجديد هذا، إلا بالغياب عن عالم الأرض الناقص العالم السفلي »[4].

وهذا الغياب/ الخروج، لا يتحقق إلا بنبذ العالم المادي والاستعاضة عنه بعالم ذاتي داخلي علوي، يمتد في زمن الذات نفسها وينتهي فيها:

وأنا مكسوا بالزمن ورماده.[5]

في الوقت الذي يزمن فيه المطلق/ إلى دواخل الضيق ويسافر الجسد/ الاتساع في شهوة اللازمن و« إن لم يبرح مكانه لأن السفر عنده يتم في الشيء لا إليه»[6]، توحدا بالممكن واللاممكن، حيث يفتت الزمن بالمحو:

زمني قميص يضيق والشهوة جسد يتسع.

أمحوك أيتها الشهوة أكتشفك.[1]

---

1 هدية الأيوبي: زمن التحولات، مجلة فصول العدد02، ص: 45.

2 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 215.

3 المصدر نفسه، ص: 271.

4 عدنان حسين العوادي: الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية، د.ط، د.ت، ص: 26.

5 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 355.

6 خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 165.

وتتكوكب أزمنة التيه في فراغات الكينونة:

يتأرجح بين الشفرة والجرح

ويلبس أبهة الأزمنة.(2)

فيختلط البدء بالانتهاء والانتهاء بالبدء:

مثلك أيها العصر

تتداخل أنقاضكما لن تلمح نهاياته.

لن يلمح نهاياتك

مثلك أيها العصر.(3)

إيذانا بارتداد الشاعر إلى الماوراء/ الزمن، ومجيء الأشياء* من زمن المستقبل المشدود بأهداب الوقت وأحلاف التاريخ:

كان لي أن أتشمل الزمن وأرسمه

بأهداب تتدلى منها أيامي

أجراسا أجراسا

أضحك مع نهار لم يأت

وأعقد أحلافا مع تاريخ آخر.(4)

المنفلت إلى اللازمن:

وكان مكتوبا: الزمن فتور وتسويف.(5)

وتزمن العصور في كونية الذات:

ممزوجا بالعصور.(6)

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 317.

[2] المصدر نفسه، ص: 243.

[3] المصدر نفسه، ص: 277.

* الصوفي حسب أبي يزيد البسطامي من يكون جالسا وتجيئه الأشياء، أو يكون جالسا وتخاطبه الأشياء حيث كان. ينظر: خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 165.

[4] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 226.

[5] المصدر نفسه، ص: 256.

[6] المصدر نفسه، ص: 243.

لتكتمل بعدها دورة الخروج الموشّحة بحطام الأزمنة:

ننظر إلى العصر يتحطم بين أيدينا

إلى المكان يتوشح بحطامه

تنهض من الحطام أزمنة ثانية

حيث تتموج الجموع.[1]

ويشد حزام العودة الدائمة إلى كونية الوهم المعقود بأطراف الشهوة/ اللازمن:

كن المكان الذي لا مكان فيه

الوقت الذي يغلب الوقت

كن الشهوة الشهوة.[2]

ويتجلى فعل العودة من خلال « إعادة الخلق الذي تتمرأى فيه صورة اللحظة فتكف بذلك عن أن تكون أنا لتصير في ذاكرة الوجود المتجددة دوما».[3]

وكما أن صورة اللحظة/ الأنا، لا تتموجد إلا داخل لحظة القلب بالزمن بحثا عن اللازمن فكذلك لا تتموجد فلتات المحو/ الظاهر إلا تموجدا عكسيا داخل الاكتشاف/ الباطن «والقلب إذ يحمل معنى ازدواجيا، فهو كشف وخلخلة، وما رؤية كل شيء بخلاف ما هو عليه في الظاهر إلا انكشافا لبعد وجودي آخر وانفلات في نظام الأشياء، إن إدراك الفوضى داخل النظام العام للأشياء هو إحدى أهم أركان الرؤية الشعرية، بما هي كشف للتوتر الحيوي بالعالم »[4]

وخلاصة القول إن القلب بالزمن من شأنه أيضا، أن يفتح عوالم العبور إلى مغالق البدء، حيث تتشكل شعريّة المحو والاكتشاف في هذا المستوى التساؤلي، تماماً كما تتشكل صورة الرؤيا/ رؤيا الصورة، القائمة على مبدأ التعطيل (تعطيل الصورة) والتشويش (تشويش الوعي) والتشغيل (تشغيل الرؤيا)، حيث يأخذ هذا التشغيل، طابعا تشكليا خاصا في صورة الوجود التخييلي.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 264.

[2] المصدر نفسه، ص: 355.

[3] عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود الزمان، ص: 159.

[4] المرجع نفسه، ص: 115.

ومن ثم يعاد تشكيل الذات الموقوفة بين حتميتين: حتمية المجاوزة حيث تتجاوز الذات وجودها الخاص، لتصبح فيما بعد ذاتا علوية عرشها على الرفض، وحتمية الكينونة التي تتموجد فيها الذات، بفعل القوة لا بقوة الفعل، تماما كما يعاد تشكيل الزمن المتحول. (زمن العروج وزمن الخروج)، حيث تخلع الأزمنة (أزمنة المحو)، ويتماهى الاكتشاف بالمطلق بحثا عن معارج الكينونة في كونية الكتابة بشكل عام.

الفصل الثالث

شعرية التشكيل

1- مستوى الإحلال: كتابة الجسد/ جسد الكتابة

1-1- كتابة الجسد

أ – الجسد/ الحرف

ب- الجسد/ العبارة

ج- الجسد/ الإشارة

1-2- جسد الكتابة

أ – الكتابة/ الهدم

ب- الكتابة/ الخرق

ج- الكتابة/ الخلق

2- مستوى الإبدال: لغة الإيقاع/ إيقاع اللغة

2-1- إمكانية التلوين

أ – مقام التحويل

*** إيقاعية اللغة**

2-2- إمكانية التمكين

أ – مقام التحصيل

*** إيقاعية الخطف**

*** إيقاعية الحرف**

يعدّ التشكيل بوجه عام صورة هيولية لحقيقة التخيل، أو هو رؤية استبطانية* لحقيقة الوجود التخييلي، الذي يبتدئ تصورا وينتهي صورة، في عوالم التشكيل نفسها، حيث يتداخل اللاوعي بالوعي والمجرد بالمحسوس، تماما كما يتداخل التخييل بالتشكيل، سواء كان ذلك التداخل عن قصد أم عن غير قصد.

والسؤال المطروح في هذا المجال: كيف تختزل المسافة بين التخييل والتشكيل؟ أي بين التصور والصورة؟ أو بعبارة أخرى: كيف تتحقق صورة الوجود التخييلي والتشكيلي في آن؟

إن التشكيل بوجه خاص قفزة على كل التشكيلات الجاهزة، لذلك فهو يتشكل كتصور ذاتي هو الآخر عن طريق الصورة/ الكتابة.

وبما أن الكتابة « رمز اللغة المنطوقة التي هي نفسها رمزية»[1]، وباعتبارها أيضا « رمز من الدرجة الثانية»**[2]، فهي كذلك رمز من رموز التشكيل في صورته الكلية والشمولية.

وشعرية التشكيل المتحققة هنا في ديوان « مفرد بصيغة الجمع» تتبلور في كونها شعرية متخيلة ومشكلة في آن، لذلك « فقد أصبحت ملغمة، كثيفة، مصهورة من الأفكار والمشاعر والأخيلة، تندغم في كون متآلف وعضوي التلاحم، وانتقلت كثيرا نحو قطاع التجريدي، وأخذت تمتلئ بالدلالي الصامت والمستتر بعمق في منظومات وحدتها التركيبية المتراصة والمحشودة المقومات»[3]، وباكتمال دائرة الوجود الكتابي/ المتخيل، تكتمل «بنية القصيدة وهيكلها ووحداتها، وعلاقاتها وأبعادها، اللغوية والتخييلية والإيقاعية والنظم التي تجمع هذه المستويات»[4]، إيذانا بالدخول في عوالم التشكيل كنظام شكلي « يتولد عن اتجاه شعري خاص، تبدو فيه الرؤية الشعرية الجانب المهيمن والفعال كما يخضع هذا النظام لمفهوم الشعرية، عند المبدع. وتصوراته وثقافته الجمالية والمعرفية، ويعتبر النسق الذي يحكم

---

* الاستبطان معناه أننا لا ندرك الموجودات والظواهر بحواسنا فقط بل نشرك خيالنا أيضا في إدراكنا لها أي ننظر إليها نظرا باطنيا وهو بهذا المعنى قريب من معنى الشعور واللاشعور في علم النفس، ينظر: عدنان حسين العوادي الشعر الصوفي، ص: 12.

1 لوك بنوا: إشارات رموز أساطير، ص: 94.

** اللغة المنطوقة رمز من الدرجة الأولى والكتابة رمز من الدرجة الثانية.

2 لوك بنوا: إشارات رموز أساطير، ص: 94.

3 يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط1، 1980، ص: 45.

4 سليمة مسعودي: الخطاب النقدي عند أدونيس، مذكرة ماجستير، إشراف الدكتور الطيب بودربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة، 2001/ 2002، ص: 101.

أبنية الشعرية الحديثة، ويضمن كليتها وتلاحم أجزائها، وهو أيضا تقنية استخدام الوسائل الشعرية، وكيفية خلق الانسجام بين مستوياتها»[1].

من هنا تتحقق برزخية الكتابة، كعالم وسط بين التخييل والتشكيل، وبصورة أكثر وضوحا: إذا كان التخييل، احتواء للتشكيل في مفهومه العام، فإن التشكيل في حد ذاته يتدرج عبر ثنائية الإحلال والإبدال، أي إحلال تصور محل تصور آخر، وإبدال صورة تخييلية بأخرى تشكيلية، كأن تحل الكتابة في الجسد والجسد في الكتابة، وتبدل اللغة بالإيقاع والإيقاع باللغة ليبقى الحضور قائما، سواء كان ذلك بفعل قوة التشكيل، أم بقوة فعل التخييل.

« ودراسة قصيدة مفرد بصيغة الجمع، هي بشكل أو بآخر نوع من النفاذ إلى صوت آخر له حضوره وتفرده، وتأثيره بالضرورة في الساحة الشعرية، العربية فهو يحاول أن يرسي كتابة موغلة في الحداثة»[2]، ويكفي أن تتحول هذه القصيدة/ الديوان إلى حدث تجريبي وتأسيسي في آن واحد كما يقول اليوسفي بوصفها « تلخيص لعذابات الكتابة كما يعيشها الشاعر»[3]، وبوصفها وجودا تخييليا في عوالم التشكيل.

---

[1] سليمة مسعودي: الخطاب النقدي عند أدونيس، ص: 101.

[2] محمد لطفي اليوسفي، تجلّيات في بنية الشعر المعاصر، ص: 98.

[3] المرجع نفسه، ص: 99.

1- مستوى الإحلال:

تتشكل القصيدة/ الديوان في هذا المستوى، ككينونة متعالية بذاتها في كونية الكتابة حيث تتمازج التصورات، وتتداخل أبعاد الكينونة المتعددة الأبعاد (كينونة الذات وكينونة الوجود) لتتجلى الكتابة بعدها كممارسة كينونية استيطيقية، هي الأخرى، وهذه الممارسة الكينونية « تفضي إلى كشف القصيدة كظاهرة جسدية، بوصفها وليدة هذا التفاعل الانجذابي بين الذات والوجود، بين إرادة الإبداع، التي تنشد السفر إلى المستحيل والتكوين المبدع (بفتح الدال)، الذي تحتمي فيه انفلاتات الكون النادرة وريبتيه المشرقة»[1]، ومعنى هذا أن كينونة القصيدة تعيد اكتشاف جسدا نيتها من خلال التوحد مع المطلق/ الجسد بوصفه كلا لا متناهيا، في الوقت الذي تلتقط فيه الكتابة « هذا اللامنتهي لتعيد إنتاجه في جسد يتشكل من لغة وكلمات. لا تعترف بحدود التواصل المعرفي المتناهي لأنها تكسر قاعدته الأداتية لتنفذ إلى السديم فتحدث ثقبا تتكشف عبره أسرار المجهول، ومن ثم تغدو كل قصيدة مغامرة كينونية ومشروعا لا مكتملا أبدا، ولا اكتمالية القصيدة هي المعبر الرئيسي للعودة الدائمة للوجود الصائر»[2].

من هنا فقط يتحقق الإحلال (أي إحلال الكتابة في الجسد وإحلال الجسد في الكتابة)، على مستوى الكتابة نفسها والمتموجدة أساسا في عوالم التشكيل المادي/ الشعر كظاهرة جسدية مادية هي الأخرى، ذلك أن « القصيدة من منظور نيتشوي هي حس استطيقي جسداني، لا ينقطع عن العودة الدائمة، وهنا يتأسس الإحساس الجمالي للقصيدة كظهور فرداني- جسداني للقصيدة بوصفها عودة الشعر الدائمة، عودة يظهر من خلالها تقويم الكينونة وإبداع قيمها»[3].

كما تتمظهر أيضا جمالية القصيدة في هذا المستوى بوصفها كينونة كتابية، في جسد الوجود « فإذا كان الجسد ككينونة فردانية تتميز باختلافها، حيث لكل كينونة بصماتها وسماتها المميزة، فأيضا تكون القصيدة من الشعر بمثابة الجسد الذي يظهر بعلاماتها الجمالية المولدة للفوارق»[4].

[1] عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، ص: 53.

[2] عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود الزمان، ص: 89.

[3] عبد العزيز بومسهولي: الشعر وأبعاد الوجود، ص: 85.

[4] عبد العزيز بومسهولي: الشعر الوجود الزمان، ص: 87.

وهذا الأمر من شأنه أن يكشف « عن وجود جسد شعري يحمل سمات النص نفسه، حيث يقطع صلته بالجسد الخارجي، ولكن الوشائج تظل قائمة، إذ تتشكل علاقة جدلية تراسلية مفتوحة تغذي الواحدة الأخرى»[1].

إضافة إلى ذلك فإن الجسد في الخطاب الشعري « لا يكون قادرا فقط على الفعل والخلق والاشتباك والتعالق والاندماج والرؤيا والإبداع، عندما تكون اللغة والمخيلة هما الحاضن الوحيد لرغبة التفتح الجسدي على الحرية والتأمل والحلم، وإنما يضاف إلى ذلك بالتساوق مع اللغة والمخيلة قدرته على اكتشاف أسرار الجسد عبر علاقته بالآخر، سواء كان هذا الآخر المكان في بعده الفيزيقي، أو الثقافة في بعدها التاريخي، أو الإنسان في بعده الجسدي»[2].

من هنا فقط « يستحيل الجسد إلى كتابة تسمو به من كونه موضوعا للوصف الشعري إلى أن يكون موضوعا للوعي الشعري»[3]، سواء كان هذا الوعي محدّث به عن طريق الجسد/ نفسه أم عن طريق الكتابة كحس استطيقي جسداني.

---

[1] محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 17.

[2] المرجع نفسه، ص: 24.

[3] حسن عز الدين البنا: الشعرية والثقافة، ص: 213.

1-1- كتابة الجسد:

يتحول الجسد كمعطى ثقافي إلى معطى لغوي، ليس من حيث الكتابة وإنما من خلال « توريطه في فعل الكتابة من جهات متعددة، وذلك بالكتابة فيه وعليه وبه، مما يلغي الحدود بين الكتابة والجسد»[1].

وما من شك في أن « مسعى الكتابة لدى أدونيس هو أن تتماهى مع الجسد، أن تلتقط جنونه ومجهوله، وتخطهما، ولكن أداتها التي هي اللغة، تظل محكومة بقوانين تحجب الكتابة عن بغيتها، وتحول بينها وبين القبض على اللذة، حيث تعود الكتابة في الأخير، لتخط الشبق واللذة بالحروف فتصطدم بمحدودية هذه الأخيرة وبحجبها»[2]، ليتعطل فعل الكتابة فيما بعد (وإن كان ذلك التعطل نسبيا) مقارنة باتساع اشتغالات الجسد ومحدودية الكتابة بشكل عام.

ومن ثم يتقولب الجسد/ الاتساع داخل هذه الكتابة المحدودة:

أكثر عمقا أن تتحول أطرافي إلى حواشي وهوامش.[3]

متفرعا في مدارات المعنى:

وليس لي غير أطراف تتيه تتوه في حمى لم أكتشف حدودها بعد.[4]

وشرايين الكتابة/ الجسد:

وأعلن شراييني أعراضا للكتابة.[5]

حيث تجنح الكتابة إلى أوراق المحو/ الحضور:

محوتك اكتشفتك.

بسطت على الورق أجنحتي و استدعيتك.[6]

وصدأ البدايات في أغوار الجسد:

ثمة أغوار يغمرها الصدأ – اجنحي.

حيث الجنوح كنيسة والجسد كاهن الجنون.[1]

---

1 خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 177.

2 المرجع نفسه، ص: 178.

3 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 322.

4 المصدر نفسه، ص: 306.

5 المصدر نفسه، ص: 407.

6 المصدر نفسه، ص: 306.

قبل أن تغيب أحلام الكتابة:

يمحو يكتشف

يحلم بجسد يكتبه

لكن الكلمات أحلام   والكتابة امرأة ماتت.[2]

ويشيأ الجسد في ورق الانتهاء:

أتركي لجسدي أن يثبت على الورق.[3]

ليظهر بعدها (الجسد) على شاكلة الحرف مرة، وفي صوائت العبارة وصوامت الإشارة مرة أخرى، انتهاء في تحولات الكتابة.

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 297.

[2] المصدر نفسه، ص: 313.

[3] المصدر نفسه، ص: 317.

أ- الجسد/ الحرف:

وهنا يتحول الجسد إلى لغة فوق حروف اللغة الموقوفة على حافة التكوين/ البدء:

الجسد حروف بلا نقاط.[1]

والمشكلة بدورها في أقاصي التكوين/ الانتهاء:

أنا حرفك الأول

أنت كلامي الأقصى.[2]

اللذان تتجاذبهما أغوار الجسد/ الكتابة:

سطحا وجسدك العمق

حروفا وجسدك الكتابة.[3]

في خطوات الكتابة/ الجسد: **أخرج قصائدي من طين خطواتي.**[4]

وإيقاعات النبض/ الأبجدية:

أصنع نبضي نسغا لأبجديتي.[5]

حيث تمحى الحدود:

أمحو الحدود

أقيم في المطالع.[6]

وينفتح المجهول/ الذات:

ولست أنا من ينطق بها

بل حم آلم

ولست أنا من يكتب.[7]

المشكلة بدورها فوق حروف اللغة الموقوفة، لكن هذه المرة على حافة الجسد/ العبارة.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 323.

[2] المصدر نفسه، ص: 415.

[3] المصدر نفسه، ص: 317

[4] المصدر نفسه، ص: 259.

[5] المصدر نفسه، ص: 343.

[6] المصدر نفسه، ص: 407.

[7] المصدر نفسه، ص: 407.

ب- الجسد/ العبارة:

وفيها تتشكل العبارة/ الرؤيا انطلاقا من العبارة نفسها التي تقول **(**كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة**)** بما في ذلك الجسد:

جسدي خط غضوني تعابير.[1]

لكن الملاحظ هنا أنه كلما اتسع الجسد فاضت العبارة:

من يعصمني من العبارة.[2]

وانسكب العالم مكتوبا:

أنا العالم مكتوبا.[3]

على أجنحة الكتابة نفسها:

اكتبيني على جناحيك.[4]

تماما كما ينبجس المعنى:

وأصرخ أنا المعنى.[5]

في أقاصي التحولات:

تاه وهمي اتسع معناي

وغالتني الأقاصي.[6]

المتعرجة بدورها في أحوال الرمز وظلال الإشارة.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 322.

[2] المصدر نفسه، ص: 348.

[3] المصدر نفسه، ص: 259.

[4] المصدر نفسه، ص: 321.

[5] المصدر نفسه، ص: 259.

[6] المصدر نفسه، ص: 241.

ج- الجسد/ الإشارة:

وفيها ينغلق الجسد بوصفه إشارة على كل الإشارات/ المعنى:

ظلا وجسدك الإشارات والتلاويح.(1)

المزمنة في علوية الرمز:

تتهودج أيامي رمزا رمزا.(2)

ورمزية الأشياء:

أغيب كثيرا أحضر قليلا

وتكون أشيائي مرموزة.(3)

انتهاء في رمزية اللاّكتابة وتناسلات المعرفة:

لا أكتب

أتناسل في غبطة جديدة

هي غبطة أن أعرف حين لا أعرف.(4)

حيث الكتابة فضح:

لا أكتب

أعلن تأويلا لجسدي.(5)

وحيث يخضخض الجسد في حرائق الداخل:

لا أكتب

أنا الفأس أحفر أنحائي.(6)

وفلتات الجسد:

لا أكتب

أهذي بحالي وشأني

أقول ما يغلب علي

---

4 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 317.

2 المصدر نفسه، ص: 241.

3 المصدر نفسه، ص: 407.

4 المصدر نفسه، ص: 410.

5 المصدر نفسه، ص: 407.

6 المصدر نفسه، ص: 414.

وما يجذبني إليه جسدي.[1]

انفتاحا على إشارة البدء:

أنا الأرض مكتوبة.[2]

ومنه أيضا تنفتح الكتابة على البدء، تماما كما ينفتح الجسد على آفاق التصور والصورة والرمز، التي تتشكل انتظاما في سيرورة الحرف والعبارة والإشارة، إيذانا بإحلال الجسد في دواخل الكتابة، وهو في الحقيقة إحلال عكسي لمفهوم الكتابة/ الجسد.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 407.

[2] المصدر نفسه، ص: 414.

1-2- جسد الكتابة:

إن خصوصية الكتابة ككينونة مستقلة بذاتها، هي الخصوصية نفسها التي تجعل هذه الكينونة تدخل ضمن أطر التعدد والانفتاح على الآخر.

ذلك أن فعل التجسيد كنظام مخصوص ليس وليد الصدفة، وإنما هو نتيجة تراكمات معرفية موجودة في عوالم الكتابة سلفا، تماما كما يتموجد « مكان الذات في كتابة الذات التي تكتب»[1].

إضافة إلى أن « الحقيقة الموجودة في الكتابة، أي حقيقة الكتابة، لا تقع في الأسلوب، إنما تسكن حقيقة الكتابة في الكتابة، ولكن الكتابة تحدث كحدث أدبي وكأسلوب»[2].

وهذه الحقيقة الكتابية/ الأسلوبية، كما جسّدها أدونيس، تتفاعل فيها الحقائق، وتتداخل ليس على مستوى الكتابة، وإنما على مستوى نظام الكتابة، « عندئذ تكون الكتابة مكلفة بأن تجمع دفعة واحدة بين حقيقة الأفعال ومثالية الغايات»[3].

في الوقت الذي تتجسد فيه حقيقة الكتابة، كحقيقة كينونية ثابتة، كما يتصورها الشاعر لا كما هي موجودة، مسبقا « فالشاعر المعاصر لا يعي ما يكتب لأنه لا يريد من وراء كتابته التأثير في أحد، لأن النص هو الوحيد الذي يريد لنفسه هذه المهمة، فنجده يفرغ تلك الهيولى المقلقة، والتي تعبر عن تكاشف أضداد ومتناقضات طالما أفجعته وبهرته، غير أنه يكتب تحت سلطة الخيال والتداعي، لهذا يصبح وعيه بلحظة الكتابة كالحلم»[4]، بل تصبح الكتابة في حد ذاتها حلما، ولكنه حلم مجسد على واقع الكتابة، لا سيما وأن الشعر كما يقول أدونيس، « هو أن تخرج الأشياء من صمتها، هو أن تجعلها تتكلم، وأن تجعلها دائمة الكلام»[5].

وأدونيس في «ديوان مفرد بصيغة الجمع»، ينقل الكتابة من واقع التصور إلى واقع الصورة، فكراً وكتابةً، حيث تتجسد هذه الصورة/ الكتابة، ليس من خلال عوالم الهدم والخرق، وإنما من خلال عوالم الخلق أيضا كونها عوالم إبداعية هي الأخرى.

[1] ج هيو سلفرمان: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ت: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص: 197.

[2] المرجع نفسه، ص: 270.

[3] رولان بارت: درجة الصفر في الكتابة، ص: 41.

[4] محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003، ص: 30.

[5] أدونيس: المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، ط 1، 2005، ص: 503.

أ- الكتابة/ الهدم:

وهنا تتوزع الكتابة الهدمية، باعتبارها كتابة ثانية ما دام الشعر هدما دائما، كما يقول أدونيس، وما دام كذلك « لا ينزلق فوق الأشياء، بل يعيد تأسيسها ويكشف عن أشياء وعلاقات مجهولة»[1]، وتثبيت مفعولية الهدم بهذه الصيغة هو إثبات لمفعولية الرغبة:

وأعلن أنا المتوثن والهدم عبادتي.[2]

كما أنه إلغاء في الوقت نفسه للحدود التي تفصل بين فعل الرغبة ووجود الذات:

وقلت لعباداتي أن تكون بحثا
وأن تكون جسمانية
وأن أخزن فيها
حيث يكون منقلبي
وأبلغ أقصاي.[3]

الموقوفة على حافة التغيّر:

لا أكتب أتغير
أغير ما يغيرني.[4]

تماما كما تستوقف الأبجدية:

قلت للأبجدية تشهيت ووحمتك ولك غيرت وأقنعت سنواتي أن تكون جمرة التغير.[5]

الطالعة من أزمنة النحو والصرف:

ومات النحو والصرف
وحشرا بين يدي أول قصيدة كتبتها
وآخر قصيدة.[6]

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: تجلّيات في بنية الشعر المعاصر، ص: 29.

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 343.

[3] المصدر نفسه، ص: 406.

[4] المصدر نفسه، ص: 409.

[5] المصدر نفسه، ص: 337.

[6] المصدر نفسه ، ص: 307.

على مطالع المحو/ الهدم وكوامن الاكتشاف:

أمحو وجهي   أكتشف وجهي

أيتها الأبجدية البائسة

ماذا أستطيع بعد أن أحملك

وأية غابة أزرع بك.[1]

التي لا تتحقق إلا من خلال تجاوز الذاكرة/ المثال:

وأنسى وأصحح   انسوا تصحوا.[2]

وصولا إلى عوالم النفي/ الخرق:

لا أكتب

أتشوف إلى ما لست منه

أنتسب إلى ما ينفيني.[3]

والكتابة/ الهدم في صورتها الأولية، هي عبور إلى مستوى الكتابة/ الخرق باعتبارها تجاوزا فعليا لفعل الذات المتجاوزة لذاتها باستمرار.

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 416.

[2] المصدر نفسه، ص: 408.

[3] المصدر نفسه، ص: 412.

ب- الكتابة/ الخرق:

وهي الكتابة التي تتصدر المعنى والكتابة الهدمية بشكل عام، حيث تخرج الكتابة من خلالها إلى أفق الدهشة، الذي يتواشج فيه الممنوع والمرغوب في آن:

أكتب الأمور التي هي من جنس

ما لا يكتب

والتي ليست من جهة العادة

ولا من جهة ما يذكر

ولا تكون أفكار

بل شغف

ولا تكون حاجات

بل هواجس ورغبات.[1]

وحيث يتجسد الجسد الكتابي الذي « تكون حركته باتجاه ارتياد المجهول والمغامرة داخل اللغة»[2].

دخولا في عوالم المجهول/ العمق:

وأنت أيتها المجاهيل تطاوحي في الطفي

عن الوهم استغيثي من الشكل والضد

بالشكل والضد هكذا أذوقك

أتقد بوسواسي وأغوص في دهشة الغواية.[3]

الذي يزمن الليل في حواشيه:

وسرت كأني الليل

ما هذه الشموع التي تركض وراءك

لعلها الشمس لعلها الموت.[4]

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 406.

[2] محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، ص: 25.

[3] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 240.

[4] المصدر نفسه، ص: 379.

إيذانا باشتعال الغموض في شمس الكلمات الموات:

وأقول ترجل أيها الليل عن صهواتك

اغتصب شمس كلماتي.[1]

وتهدم سارية الوضوح:

أتكلم دون أن أتكلم

أسير دون أن أسير

أتغلغل بين الورقة وغصنها

الشيء والشيء

حيث لا يعود يتميز

الخيط الأبيض من الخيط الأسود

أصرخ منتشيا

تهدم أيها الوضوح

يا عدوي الجميل.[2]

حيث تتسع دائرة الرؤيا:

تكثرني الحواجز تجعلني الحجب أكثر سطوعا.[3]

وآفاق الكتابة:

غموضا حيث الغموض أن تحيا

وضوحا حيث الوضوح أن تموت.[4]

وفضاءات الخرق:

وها أنا أهبط من الأفق الثاني للولادة وينخرق لي فضاء آخر[6]**.**

انتهاءً في (أسئلة الخرق) نفسها وانفتاحات الوضوح/ الغموض:

لا أكتب.

لماذا

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 240.

[2] المصدر نفسه، ص: 379.

[3] المصدر نفسه، ص:287.

[4] المصدر نفسه، ص: 409

(6) المصدر نفسه، ص:316

كلما

أوضحت

ازددت

غموضا.[1]

التي تتشكل في عوالم الكتابة / الإبداعية اللامتناهية:

وتكون السيمياء والحكمة.[2] دليلا قاطعا على ولوج الأبجدية كوامن الكتابة/ الخلق التي تنشدها الذات المبدعة لحظة الخلق نفسها.

1 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 415.

2 المصدر نفسه، ص: 358.

ج- الكتابة/ الخلق:

وفيها تتجسد صورة الكتابة/ المطلق في مطلق اللاّكتابة، وهذا ما يعني كما يقول أدونيس «أن أظل أشعر فيما أواصل الكتابة أنني لم أكتب بعد»[1]، تماما كما تتنامى سيرورة الكتابة في فراغات الخلق بما أن الكتابة نفسها توسيع لدائرة الفراغ:

كيف يخلق فراغات أخرى

ليتقدم

كيف يعطي مكانا لما يهم أن يولد بين عينيه.[2]

الذي يقود إلى مزيد من الكتابة/ الشهوة:

حين جرى الكلام بين شفتيه التهب مكان

الحنين وخرجت الشهوة من أصابعه.[3]

لتستوي بعدها لحظة الخلق:

أخذ يحول الأشياء إلى كلمات يصنع

للكلمات شمالا وشرقا

غربا وجنوبا

ويرجئ خطوط الاستواء.[4]

تماما كما يرجئ المعنى:

أستسلم وأرجئ المعنى.[5]

في احتمالات المعرفة:

تريد أن تعرف

إذن أجهل ما أنت و أجهل غيرك.[6]

وفي شرك اليقين نفسه وإن تمحور هذا الأخير بوصفه محوا معرفيا هو الآخر:

وأعوذ بأسمائنا من علم اليقين

---

[1] أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 16.

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 248.

[3] المصدر نفسه، ص: 245.

[4] المصدر نفسه، ص: 367.

[5] المصدر نفسه، ص: 410.

[6] المصدر نفسه، ص: 298.

اليقين شرك الضمائر

والمعرفة أن تعلم و تجهل.[1]

حيث يكتتب الجسد بإمحاء الكتابة نفسها:

أين إملاؤك لأكتب

أين صمتك لأمنحك جسدي.[2]

دخولا في الكتابة الوعد والموعد معا حيث يتموجد الخلق:

ما قاله ليس منه

ما يحلم أن يقوله لا تتسع له الكلمات

يريد أن ينكسر

لكن كيف ينكسر

ولم يحظ باللهب الذي يغريه.

وكيف يغريهم بلهبه.

وهم يتخطفون رماده.[3]

من هنا يتبين أن الكتابة/ الخلق هي كتابة فوق الحلم وفوق الواقع، وفوق اللغة بما أنها كتابة تتجسد باستمرار كل لحظة خلق ممكنة.

ذلك أن الحقائق الكتابية (الهدم والخرق والخلق)، لا تتموجد على مستوى الإحلال فحسب، وإنما تتموجد أيضا على مستوى الإبدال لكل من اللغة والإيقاع، بوصفهما أبعادا تشكيلية في كونية الكتابة الشمولية المنفتحة بوجه عام.

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع ، ص: 350.

[2] المصدر نفسه، ص: 364.

[3] المصدر نفسه، ص: 373.

2- **مستوى الإبدال:**

يعد الإبدال في حقيقة الأمر مستوى آخر من مستويات التشكيل، حيث تتوسع من خلاله دائرة التحولات، وتتغير وظائف الرؤيا تبعا لخصوصية التشكيل، سواء كان ذلك عن طريق التشاكل أم التعالق، لتكتسب اللغة بذلك إيقاعا معينا هو إيقاع الذات الكاتبة، الخارجة من أفقية الزمن إلى زمنية الكتابة، حيث تقلب الحقائق وتبدل مسلمات التشكيل من داخل اللغة نفسها كإيقاع خاص.

« ولما كتب الشاعر مفرد بصيغة الجمع، صارت اللغة عنده نسيجا من إشراقات ذات طابع صوفي التي يركز فيها على نشر وهج وحالة أكثر مما يوقعنا عند واقع معين. وبين الواقع والحالة تنمو لغة أدونيس إيحاءً ورؤية مختزنة شفافية المطلق، والرغبة في إلغاء الحدود بين المحسوس والمعقول، فيغيب الشعور بالأنا نتيجة سعيه إلى استشفاف شيء ما في الوجود وما وراء ذاته».[(1)]

وهذا التداخل المحسوس والمعقول من شأنه أن يحول اللغة إلى « كينونات ذاتوية، مبدعة تشد الوجود والتاريخ والإنسان إليها، من خلال امتداداتها اللفظية ودلالتها السيميائية، ورموزها الكثيرة وطبقاتها وسطوحها المستترة في النص»[(2)].

تماما كما يوقفها أيضا « على عتبات الكون، تحاوره في نبرة موغلة في الشفافية توحي بتلك الرغبة المتوهجة في تجاوز الاغتراب، اغتراب الإنسان عن ذاته، وواقعه اللامرئي، محاولة أن تلغي الحدود الوهمية القائمة بين الأنا والمطلق»[(3)].

فاللغة إذن وجود كينوني خاص قائم بذاته في فضاءات الوجود (الوجود/ الذات، الوجود/ المطلق) والقائم بدوره هو الآخر على نظام فكري وإيقاعي في الوقت نفسه.

والسؤال المطروح: هل تكون اللغة أفقا أم طريقا إلى الأفق؟ وسيلة أم غاية شعرية؟[(4)].

---

[1] آمنه بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1995، ص: 112.

[2] محمد بنيس: أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة الفصول، العدد 2، ص: 284.

[3] محمد لطفي اليوسفي: تجليات في بنية الشعر المعاصر، ص: 153.

[4] محمد جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص: 12.

هذا إذا وضعنا في اعتبارنا أن « الشاعر المعاصر لا يستعمل اللغة، ولكن اللغة هي التي تتكلم من خلاله»[1]، ويظهر ذلك جليا في خصوصية الكتابة، التي يتمازج فيها المرئي باللاّمرئي والواقع بالمطلق والذات بالوجود والإيقاع باللغة، حيث تكون هذه اللغة في حدّ ذاتها تغييرا وكشفا في آن عن عبقريتها، وعبقرية الأفق الشعري بطاقته الإيحائية والتخييلية معا، في الوقت الذي تشغل فيه هذه الطاقة الإيحائية، على مستوى الحقيقة اللغوية المتعالية، « أي من كونها تتجاوز الواقع أو بتعبير أدقّ من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع»[2]، سواء تجسد ذلك عن طريق الزمن المرفوض، أم عن طريق الاستباق الموحي كما يقول أدونيس.

والحديث عن اللغة بشكل عام يقودنا إلى الحديث عن اللغة الصوفية، بوصفها «اللغة الوحيدة التي يستطيع الشاعر خلالها الولوج إلى العوالم الداخلية، العوالم المظلمة والتي يسعى لإضاءتها ومحو ظلمها، فاللغة الصوفية هي لغة القلب وحده، لغة الحلم، لغة الرؤيا المؤججة»[3]، التي لا تهتز إلا على إيقاعات الذات.

إضافة إلى أنها « اللغة التي تفجر كل شيء ساكن، فالشاعر لا يقف عند حدود الوصف، بل يتعدى ذلك إلى الكشف والتغيير، إن النص الشعري الصوفي، هو نص قابل للتشكيل في الزمان والمكان المتغيرين من خلال التأويل، الهيرمينوطيقا، الذي يتقصى حركية الباطن من خلال سكونية الظاهر»[4].

من هنا تتحرك إيقاعية اللغة في الأفق الشعري الأدونيسي بدءً من الباطن نحو الظاهر، ومن السطح نحو العمق، ومن اللغة إلى الإيقاع نفسه، في حركة إبدالية متواترة. معتبرا « أن إعادة ترتيب الأشياء بأسمائها يتضمن إعادة ترتيب العلاقة بين الأشياء»[5]، وأن تلك المهمة هي « مهمة اللغة التي تكسب شعريتها حين تقيم علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، والأشياء والأشياء، والكلمة والكلمة»[6].

1 محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص: 120.

2 المرجع نفسه، ص: 43.

3 أدونيس: سياسة الشعر، ص: 95.

4 محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص: 43.

5 خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 95.

6 المرجع نفسه، ص: 95.

لذلك فقد كانت مواجهته للعالم « على أنه عالم عدواني يهدد ذاته ووجوده، بصورة مستمرة، وأن عليه منذ البداية، أن يكون على استعداد تام، للرد والمواجهة»[1]، عبر مستويي اللغة والمغايرة في تشكيل اللغة نفسها.

ومنه يتبين لنا أن « الشعر ليس تهويما خالصا، أو انفعالا منفلتا، أو تأملا محضا، بل هو يشتمل رغم كثافته اللفظية ونزوعه الداخلي على بذرة درامية كامنة، بذرة الصراع بين الأطراف وارتطام العناصر ببعضها في بنية لا تقوم على الملفوظ اللساني، المكتفي بذاته فقط أو المفعم بجذوة المجاز وحدها، بل تستند أيضا إلى تلك الحركة المحتدمة، التي يؤججها تناقض أطرافها، أو ما بينها من علاقات الغياب، أو الحضور التنافر، أو الانضمام»[2]، والمتمثلة أساسا في كونها حركة إبدالية يتداخل فيها الإيقاع باللغة، واللغة بالإيقاع، سواء كان ذلك عن طريق ما يسمى بإمكانية التلوين المدرجة ضمن مقام التحويل، حيث يتم فيها الانتقال من اللغة إلى الإيقاع ومن الإيقاع إلى اللغة، أم عن طريق إمكانية التمكين المتموضعة هي الأخرى في سياق المقام التحصيلي، الذي يلتحم فيها كل من اللغة والإيقاع.

[1] السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 2002، ص: 294.

[2] محمد جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص: 153.

2-1- إمكانية التلوين:

إذا كان التلوين في المفهوم الصوفي « هو الانتقال من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام»[1]، فإن التلوين في صيغته الإبدالية، هو مستوى تحولي آخر من مستويات التحول التشكيلي، حيث تتداخل الرؤى وتتناسخ الكينونات بوجوده باعتباره زمن التواجد من الأساس، أو زمن الارتقاء في الأحوال المشكلة في عوالم التخييل بشكل عام، إيذانا بتصدع الذات المتحولة والمحولة في آن « وتصدع الذات هو رحم السؤال الشعري، كسؤال وجودي يتورط فيه الشعر وعلاقته بالإنسان والأشياء، وهو رحم الإبدال النصي»[2]، في معناه الواسع، حيث تتخلخل بوساطته، صورة اللغة الموقوفة على حافة الشعر/ الإيقاع الذي يمثل بكونه « لغة في أسمى صورة»[3]، و بكونه أيضا « لغة فوقية لأنه لغة ما وراء اللغة، فهو لغة على اللغة»[4]، كذلك ومنه أيضا تتشكل هذه الحركية الإبدالية التلوينية على إيقاعية اللغة كنظام تشكيلي إبداعي في مقامات التحويل.

أ – مقام التحويل:

وفيه يتم الانتقال من مستوى اللغة إلى مستوى الإيقاع بطريقة عكسية تناوبية، حيث يتجلى من خلال ذلك إيقاعية الكتابة في مستواها اللغوي المتحول، وهذا التغيير/ التحويل، هو الذي يضمن فاعلية الشاعر كنبي محول، ذلك لأن مفهوم النبوة كفعل يتحدد من خلال « فعل الشاعر في الواقع أو اللغة، فالشاعر يأتي ليغير ويحول، أي إنه فرد يضيء للأفراد أو اللغة، الطريق في زمن الحلكة، ومع هذا التأويل للنبوة نفهم تأويل الحقيقة»[5]، أي حقيقة اللغة الشعرية المبتكرة التي « لا تدلك ولا تحيلك إلى معنى كائن في الماضي أو إلى دلالة متجذرة في التراث، كما أنه ليس من وظيفتها المباشرة، في التعبير أو المطابقة مع الواقع، بل هي حركة دائمة ومستمرة للكشف والمعرفة»[6].

---

[1] عبد الله أحمد بن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص: 70.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001، ص: 141.

[3] هانز جيورج جادامير: تجلي الجميل، ص: 224.

[4] عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء، مجلة فصول، العددان 1- 2، مج 8، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989، ص: 11.

[5] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة، ج 4، ص: 164.

[6] بشير تاوريريت: استيراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 90.

وهذه الحقيقة الكشفية قد تتقاطع مع حقيقة الذات في مستواها التصاعدي والتنازلي، تماما كما هو الحال بالنسبة لأدونيس في «ديوانه مفرد بصيغة الجمع»، الذي يتكشف «كسيرة ذاتية شعرية يتقاطع فيها ما هو سردي بما هو حكائي»[1]، وما هو شعري بما هو نثري، وما هو إيقاعي بما هو لغوي، إضافة إلى أن هذه القصيدة النثرية قد « اعتمدت على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية»[2].

وهذا المزيج النثري/ الشعري «شكل من الأفق الكلامي المتحرك يتسع لاحتضان عناصر كثيرة من النصوص الأخرى، التي تكتبها الأشياء في العالم، أو تكتبها الكلمات في التاريخ، إنه بتعبير آخر خروج من قصيدة النثر إلى ملحمية الكتابة»[3] في شكلها العام.

---

[1] محمد بونجمة: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، مطبعة الكرامة، ط1، 2001، ص: 72.

[2] السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص: 112.

[3] محمد بونجمة: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، ص: 84.

***-ايقاعية اللغة:**

وفيها تتحدد برزخية الكتابة القائمة بين سيرورة اللغة، وصيرورة الإيقاع كما تتداخل أيضا أجناس الكتابة، بما في ذلك النثر والشعر والسيرة الذاتية، والحكاية والأسطورة والتاريخ:

مرة ولد له تاريخ في خيمة بشكل الذاكرة

عاشر طيفا تزوجه و لم يعرف أنه الصحراء.[1]

ومن التاريخ إلى السرد في صورته العامة، حيث يسرد لنا أدونيس في هذه القصيدة/الديوان، وبالضبط في قصيدة تكوين « أحداثا عايشها واكتوى بنارها، سواء تعلق الأمر به شخصيا (...) أو بذكرى أبيه، التي عادة ما يصاحبها انفعال شديد وتأثر بالغ على اعتبار الطريقة المأساوية التي هلك بها»[2]، وكما تسترجع أيضا من خلالها الخطابات المنسية في الذاكرة/ الوجع:

يجلس على العتبة

يتقوس عكاز بين قدميه، سد بين عينيه

يتحدث ترسو تجاعيده في بئر كلماته

صوته الوتر يوقع المكان شروده الجمر

ينضح المسافة و تنزف يداه إشارات

وتنزف الإشارات الملح وما يشبه نشوة الموج.[3]

التي ينفتح فيها مطلق الزمن:

وأخذ يشفي القرى، ويغني أهلها يكسو وينفق على الجميع ما

حتى لم يبق منهم فقير ولا محتاج، أخذ كل رجل منهم

بالانكماش في صناعته والكسب بجهده ليكون له الفضل في رتبته.[4]

على الزمن المطلق في عوالم الموت:

الجمعة ينتهي باكرا من العمل   يسير بين

أشجار الزيتون خفيفا   يتكئ على

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 229.

[2] محمد بونجمة: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، ص: 72.

[3] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 227.

[4] المصدر نفسه، ص: 273.

ظلالها لم ينحن إلا ليحتضن مالا

ينحني لذلك لم يغفر له السلطان لذلك

لم تقتنع به القرية إلا بعد أن مات

بعد أن مات

عرفت أشجارا لا تزال تصغي إلى زفيره.[1]

وعريشه الانتهاء:

وحين أخذه الموت بكت عريشته أمام

بيته ووضعت قصابين خدها على الأرض.[2]

تماما كما تنفتح أزمنة الذاكرة لسرد « أحداث واقعية من مغامرات أيام الطفولة، وخاصة ذكرى أثيره عنده هي حادثة النهر»[3] المستحضرة من الزمن الغائب:

لأبي عباس المختار وجه زيتونة للدركي قلب

عوسجة   ويكى عباس مرة حين كاد النهر

أن يغلب عليا ويأخذه السيل

إلى نهاياته   لم يكن لوجه أمه أن يوقف المطر

لم يكن لصوتها أن يروض الرعد.[4]

في الوقت الذي تبدل فيه هذه الأزمنة باللاّزمن المفتوح على إيقاعية اللغة التي تنفتح من خلالها هي الأخرى مدارات النثر على الشعر دخولا في لا انتهاءات المجهول:

هنا

[... ينبت الناس كما ينبت الحب في السيل إذا اشتهى الإنسان طائرا

سقط بين يديه مشويا   بعد أن يشبع تتجمع

عظام الطائر

وينهض ليرعى

هنا

1 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 225.

2 المصدر نفسه، ص: 225.

3 محمد بونجمة: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، ص: 73.

4 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 227.

أشجار تخرج من أوراقها ثياب لا تبلى

سحائب لا يسألها الإنسان شيئا إلا أمطرته.[1]

واحتمالات الصعق والمفاجأة المشدودة بفيوضات الرؤيا:

... فجأة

ظهر في الجهة الثانية هناك

عنق من النار يتكلم

كان رجل وامرأة يتجهان نحوه   رأيت

النار تنقبض وتشهق وقيل هذه

نار ضربت بالبحر مرتين   لولا ذلك لم تكن فيها

منفعة لأحد.[2]

وكما أن الصوفي في هذه المرحلة الانتقالية التلوينية « قد يسقط ويقوم»[3]، فكذلك الشاعر قد يسقط أحيانا في النثر، كما يسقط دائما في الشعر، وذلك حسب المستوى الارتدادي النفسي الذي يفرزه الباطن ما دام أن « صاحب التلوين أبدا في زيادة»[4]، بما أن التحول القائم على مستوى اللغة هو أيضا « تحول روحي يعبر في كثير من جوانبه عن أحلام الصوفية وتجليها في الحلول والإشراق»[5].

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع ، ص: 220.

[2] المصدر نفسه، ص: 221.

[3] عبد الله محمد بن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص: 70.

[4] المرجع نفسه، ص: 70.

[5] آمنة بلعلى: أبجدية القراءة النقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995، ص: 26.

2-2- إمكانية التمكين:

أ- مقام التحصيل:

وفيها يلتحم الظاهر بالباطن والرؤية بالرؤيا، والتخييل بالتشكيل لتشغيل رؤيا كتابية خاصة ومغايرة في آن عبر معارج اللغة، إذ لكل شاعر رؤيا مغايرة: تبتدئ تصورا وتنتهي صورة، ومنه يحصل التمكين، تماما كما هو الشأن بالنسبة للصوفي « إذا وصل إلى صريح العرفان، وتمكن من الشهود»[1]، ما يعني أن « صاحب التمكين وصل وتمكن»[2] في نهاية الأمر.

ولا يتجلى التمكين الأدونيسي إلا من خلال مقام التحصيل، الذي يتشكل هو الآخر من خلال هذه الرؤيا الكتابية، التي صاغها الشاعر « في قالب نصي شعري يلخص معاناة عصره وتناقضاته، ويستوعب كل خبرات الشاعر السابقة، حتى لكأنّ النص ينبني على استدعاء كل تجارب أدونيس السابقة، ليقولها بطريقة تجعل كل ما تم تأسيسه على يد الشاعر نفسه، من قبل مجرد تنويع على عنصر من عناصر هذا النص»[3].

وهذه الطريقة هي طريقة اللغة المشكلة من خلال حقيقة التحصيل الذي تتجلى فيه فلسفة الشاعر بوضوح، وهي فلسفة قائمة على مبدأ التشكيل والتحويل في آن لكن « أيا كانت فلسفة الشاعر، ومهما كان امتداد معناه واسعا، فإنك ستعرفه عن طريق لغته، إن نوعية لغته هي الحد الساري لما لديه ليقوله»[4].

إضافة إلى أنها تنظيم لفوضوية الوجود كذات وللذات كوجود لغوي قائم بذاته، لذلك فقد كان أدونيس « يتكلم شعرا لأنه كان يواجه الفوضى على أشدها، وكانت لغته تضطلع أساسا بهذه المهمة، السيطرة على العالم»[5]، ومن ثم السيطرة على كونية الكتابة بشكل عام، وذلك بإدخالها في بوتقة الإيقاعية، وإخراجها من بوتقة اللغة التي تحد من سريان الذات في كامل الوجود و الصور، سواء تم ذلك في عوالم الخطف أم في عوالم الحرف، إضافة إلى أن مقام التحصيل كفضاء شعري هو ذلك « الأفق الذي يمتد فيه خيال المبدع

---

[1] عبد الله محمد بن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص: 70.

[2] المرجع نفسه، ص: 70.

[3] محمد لطفي اليوسفي: تجلّيات في بنية الشعر المعاصر، ص: 98.

[4] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 147.

[5] محمد لطفي اليوسفي: تجلّيات في بنية الشعر المعاصر، ص: 29.

أو الرؤية العامة، التي يرى بها عمله الشعري، حين يبدع أو الرؤيا التي يحلم فيها بفنّه من أجل فنّه»[1] الموقوف على حافة اللغة كقيمة فنية هي الأخرى.

[1] عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1992، ص: 103.

*** إيقاعية الخطف:**

إن كتابة اللحظة من دون شك هي كتابة خاطفة، ومجنونة في آن، لا لاعتمادها على عنصر التشويش فحسب أي تشويش الوعي، وإنما لتشكلها أيضا في عوالم اللاّزمن المأخوذ بصدمة الخطف نفسه « وعلى غرار لحظة الخطف في السحر، تأتي لحظة الخطف في الشعر، وعند أدونيس على وجه الخصوص، تتميز اللحظة الشعرية بحركة الخطف، فهي لحظة مشحونة ومكثفة وسريعة، تبهرك وتأسرك، وإذا كان الخطف هو سمة اللحظة الإبداعية عند أدونيس، فإن إيقاف هذه اللحظة أو عرضها في بطئ كفيل بإدراك أسرارها»[1]، وأسرار اللغة الخاطفة في الوقت نفسه، وإن كانت لغة صوفية من أساسها.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن: كيف تحصل إيقاعية اللغة من خلال الخطف؟ كيف يحصل الخطف في اللغة والإيقاع في الخطف؟ أو بعبارة أخرى: كيف تبدل اللحظة باللغة؟

ومن ثم: **يتقدم الخطف**[2]، تماما مثلما:

يتقدم الوقت[3].

لتنفتح عوالم الفناء: **وأبقى أياما في حال الفناء.**[4]

على مدارات الذات: **ادخل إلى مدارك واجلس في عبادة الحال.**[5]

حيث: **يتصوف يتحد بأصغر أجزائه.**[6]

وتنزلق اللغة: **تزلق لغتي على مدية الهاوية.**[7]

التي تتكشف بوساطتها الأسرار:

يا قراء الغيب

ها أنا أمتهن أسراركم.[8]

وغيبية الأحوال: **أمتهن أسراركم: أشهد غيب أحوالي.**[9]

---

[1] عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء، مجلة الفصول، العددان 1-2، ص: 12.

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 290.

[3] المصدر نفسه، ص: 290.

[4] المصدر نفسه، ص: 396.

[5] المصدر نفسه، ص: 387.

[6] المصدر نفسه، ص: 315.

[7] المصدر نفسه، ص: 321

[8] المصدر نفسه، ص: 283

[9] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 283.

التي تبدل فيها اللغة باللحظة، واللحظة باللغة:

أيها الحبر البابلي

استرجع سكرك وأسكرني.[1]

المتوحد بالذات: **ويدخل كلانا في برج الوحدنة.**[2]

بدءً بمقامات اللغة: **واغمريه يا أعشاب اللغة.**[3]

وانتهاء في مقامات المكاشفة* **ويتذوق كلانا طعم الآخر**

وتسكر أعضاؤه بالحياة لحظة يسكر الآخر بالموت.[4]

حيث تبتدئ احتمالات الانشطار عبر ثنائية التجلي والتخفي، والحضور والغياب:

واحد يتراءى واحد يتوارى

والجسدان أربعة

شطر للغائب

شطر للحاضر.[5]

إيذانا باشتغال موجودات المعرفة:

أقرأ كتاب كنهك

أتطور في أصولك

أذوق موجوداتها

وأشخصها في أوهامي.[6]

---

[1] المصدر نفسه، ص: 316.

[2] المصدر نفسه، ص: 305.

[3] المصدر نفسه، ص: 331.

* المكاشفة شهود الأعيان وما فيها من الأحوال في عين الحق، فهو التحقيق الصحيح،بمطالعة تجليات الأسماء الإلهية ودرجتها في النهايات: شهود أحادية الذات، في صور الصفات في مقام البقاء بعد الفناء، ينظر: عبد الرزاق الأكاشاني: معجم المصطلحات الصوفية، تحقيق: الدكتور عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992، ص: 346.

[4] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 305.

[5] المصدر نفسه، ص: 301-302.

[6]أ المصدر نفسه، ص: 306.

في وجود اللغة الخارجة من شهقة الوقت:

والوقت يأخذ هيئة البشرة يخرج من الوقت

ويسقط

غزوك

علي

وشهقت إليك أحوالي.[1]

إلى شهقة الخلق والوجود والابتكار معا، « وبما أن الخلق مغرٍ ومتفوق وحركي فأدونيس يتقمص لغة متفوقة، حركية، لغة مشحونة بالإيحاء، والطاقة لغة تركيز على نشر وهج وحالة، أكثر مما تضع أيدينا على واقع محدد مصاغ إنها تترك بيننا مسافة»[2] هي المسافة الفاصلة بين إيقاعية الشطح/ الجسد:

للجسد أن يشطح فيشطح.[3]

وإيقاعية اللحظة، لحظة الشعر/ الخطف:

ولتكن اللغة شكل الجسد

وليكن الشعر إيقاعه.[4]

والشطح في حقيقة الأمر هو « صفة البكارة اللغوية يلبسها النطق إنه باطن اللغة الموازي لباطن الألوهة، وكما أن باطن الألوهة، لا نهائي فإن باطن اللغة أو الشطح يوحي بأبعاد لا نهائية»[5] هي أبعاد الكنه المهتز في أبعاد الجسد:

ويهتز جسدي بالكنه اللازم له

والملكات الواجبة في أشيائه.[6]

ومحيط الأشكال جميعها:

وشكل مستدير يحيط بالأشكال كلها.[7]

---

1 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 290.

2 وفيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث، ص: 33.

3 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 384.

4 المصدر نفسه، ص: 348.

5 أدونيس: الثابت والمتحول، الكتاب الثاني، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1977، ص: 96.

6 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 294.

7 المصدر نفسه، ص: 215.

بحثا: عما يفاجئ بقوة الغيب.[1]

من جهة الجسد: **وتساءلت كيف يتحول الهاجس إلى قدمين ويدين.**[2]

واللغة بشكل عام وإن كانت لغة سفلية:

أنا سماء وأتكلم لغة الأرض.[3]

تلك اللغة المشدودة بلغة السماء، « وبهاجس النبوة الذي يصبغ فيه الشاعر تكوينه»[4] ووجوده الخاص:

لا تحرق النار موضعا مسه الدمع لذلك أبكي.[5]

الذي يحاول من خلاله تشغيل وجوده الخاص عن طريق الخلق:

كيف يسبح الحصى في اليدين

وينبع الماء بين الأصابع.[6]

كما تتجلى من خلال ذلك أيضا « معاناته مع اللغة، حيث يشقى في خلق واقع الكلمات، سواء بالإصرار على معاندة الدلالة الأصلية للكلمة، ومسابقتها، أم بمحاولته تأطيرها بعناصر الماضي، فيستعيد التاريخ والتصوف والقرآن والتوراة»[7]، فنجده يتكلم لغة النبوة حينا:

اجعليني على خزائن جسدك واستودعيني.[8]

ولغة المعراج حينا آخر:

وجسدي رمى إذ رمى، بقاب قوسين.[9]

دخولا في أزمنة الشبق:

وقلت للأشياء البسيه

وقلت له البسني.[1]

---

1 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 367.

2 المصدر نفسه، ص: 330.

3 المصدر نفسه، ص: 260.

4 آمنة بلعلى: تجليات مشروع البعث والانكسار، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995، ص: 105.

5 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 346.

6 المصدر نفسه، ص: 298.

7 آمنة بلعلى: تجليات مشروع البعث والانكسار، ص: 105.

8 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 297.

9 المصدر نفسه، ص: 350

وعوالم الصمت/المطلق:

ولا يسمع همسا أو ركزا.[2]

"وما دام المطلق لا ينقال إن المجاز ليس إلا انفتاحا على المطلق من داخل الحجاب، من هنا يبقى الصمت أرقى ما يطمح إليه الصوفي"[3]، ومن هنا أيضا يتبين لنا أن اللغة الأدونيسية لغة مخطوفة ومجنونة في آن، تحمل إيقاعا خاصا هو إيقاع الذات الكاتبة التي يخرج فيها الشاعر من اللحظة/ الزمن واللحظة/اللغة، إلى اللحظة/الكتابة أو اللحظة/الخطف، حيث تسترسل أهوال الذات، و يجن كلام اللحظة التي تشهق فيها أحوال الكتابة على إيقاع الجنون المتكلم والصامت في آن "مما يؤكد أن الصوفي قد انشغل بإدخال الصمت إلى لغته، فالرموز والإشارات التي يستعملها، هي تكثيف للقول واقتصاد فيه، يتيح فسحة التسلل إلى اللغة"[4]، المليئة بالحركة والخطف والسرعة، التي يتداخل فيها الوعي باللاوعي والحضور بالغياب انتظاما على إيقاعية الجسد الذي يتحول إلى شكل إيقاعي هو الآخر.

والإجابة عن السؤال: كيف يحصل الإيقاع في الخطف؟ إنما يكون عن طريق الخطف نفسه كإيقاع داخلي في كونية الجسد.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 330.

2 المصدر نفسه، ص: 382

(3) خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 98.

(4) المرجع نفسه، ص: 97.

*** إيقاعية الحرف:**

يتصاعد المد الإيقاعي في القصيدة الأدونيسية من خلال إيقاعية الحرف/ الجسد الذي يتوزع في القصيدة توزيعا فوضويا عن طريق الخلق، وإعادة الخلق، القائم على ثنائية الإبدال والإحلال.

ومنه يتضح لنا أن القصيدة الأدونيسية « لا تشرح العالم أو تفسره أو تنقله أو تكتشفه، وإنما تعيد خلقه من جديد على محك تجربة الشاعر بواسطة حدسه ومخيلته»[1] سواء كانت هذه المخيلة تدخل في إطار المخيلة الكتابية أم المخيلة التشكيلية التي تعمد إلى خلق مسافة توتر حادة على الصعيد الإيقاعي، والبنية الكلية للقصيدة، هذا إذا وضعنا في اعتبارنا أن « للمسافة النفسية والمسافة اللغوية حس بالقرار»[2]، كما تدخل هذه المسافة التوترية ضمن نظام الصورة، المنفلت من قوالب الانتظام ذلك أن « طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه، وكلما خف طغيان الانتظام الوزني كلما زاد بروز الصورة الشعرية في النصوص»[3] بوصفها حركة إيقاعية مشكلة ضمن إيقاعات متعددة.

وحقيقة الإيقاع في القصيدة/ الديوان هي حقيقة موقعة على اهتزازات الذات أولا وقبل كل شيء:

لا شيء غير هذه الحركات الصعبة السهلة
البطيئة المسرعة
الحركات التي تشع من أعضائي
طينة واحدة كيفما شاءت.[4]

المغيبة في أنهار التحول: **وأجرت الإيقاع في أنهار لا تحصى.**[5]

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991، ص: 99.

[2] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 53.

[3] المرجع نفسه، ص: 91.

[4] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 408.

[5] المصدر نفسه، ص: 338.

على إيقاعات النبض/ الغيب:

استغوه أيها النبض الذي يحكم الغيب

كن إيقاعه.[1]

من هنا تتشكل الكتابة كلازمة بدئية إيقاعية عند كل لحظة خلق:

لم تكن الأرض جسدا

كانت جرحا

كيف يمكن السفر بين الجسد و الجرح

كيف تمكن الإقامة.[2]

والمشكلة بدورها في انخطافات اللحظة/ الدهشة/ الحرف:

عضو يختبل

عضو يختلب.[3]

حيث تتنافر الحروف وتتجاور:

يشهد في

يشهد بي

ويشهد علي.[4]

ويتداخل الإيقاع بالحرف والحرف بالإيقاع:

وأعرف أنني لا أعلم

لكن من أين أتعلم

وأنني أعلم

لكن كيف أتكلم

وأنني لا أتكلم

لكن لم وكيف أستسلم.[5]

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 285.

[2] المصدر نفسه، ص: 390.

[3] المصدر نفسه، ص: 293.

[4] المصدر نفسه، ص: 412.

[5] المصدر نفسه، ص: 412.

كل لحظة تساؤل في كنه الوجود:

هل النفس في البدن أو البدن في النفس

أو

هل الشمس في الفضاء أو الفضاء في الشمس.[1]

وفي كنه الذات:

قلبي يلتوي علي

أجمع بيني وبينه وبين شفتي وعيني.[2]

وفي كنه اللحظة:

وكل شيء يحول بيني وبين

بيني وبين   وزممت نفسي

وصرت   أحصن

حصن

بيني وبين.[3]

حيث تتدرج الذات في أسافل الذات/ الهبوط/ الكتابة/ الإيقاع:

ولا وعد لي

وعدي الهبوط

الهبوط

والمرارات.[4]

ومعارج السقوط/ النهوض:

أنت السقوط   النهوض

اللحظة التي نتنفسها وتتكرر.[5]

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 389.

[2] المصدر نفسه، ص: 412.

[3] المصدر نفسه، ص: 414.

[4] المصدر نفسه، ص: 239.

[5] المصدر نفسه، ص: 334.

وهذه اللحظة الكتابية/ الإيقاعية التي تتكرر هي لحظة الزمن/ الإنسان:

الزمن رطب رطب

والزفير يتدور هالات هالات.[1]

ولحظة التاريخ المتفجر: ها هو التاريخ ينفجر حوضا حوضا.[2]

في واقع العصر:

أيها العصر الذي يتكدس حنجرته

خرقة

خرقة.[3]

وتشظيات اللغة:

انبسطي على جسدي وانغرسي

خلية في خلية

عرقا في عرق.[4]

المكررة هي الأخرى في إيقاعات الذات : **أحتويك نبضة نبضة** [5]، ومنها يقول أدونيس: « نكرر أحيانا لكي نحيط بحالة لا يستنفذها شكل واحد من التعبير، أو نكرر لكي نحاول أن نمسك بما يفلت أو بما يتعذر الإمساك به»[6].

وهذا الوقع التكراري في الكتابة من شأنه أن يتمثل الجسد في كامل إيقاعيته لحظة توحده باللغة كإيقاع داخل إيقاعات متعددة تماما كما تتوحد الحقيقة بالأسطورة والواقع بالحلم والرؤيا بالغيب والألوهية بالجسد والإيقاع بالحرف:

/ن/

منفية بقوة الحضور كالهواء

وهي هي

كل شيء يتغير و يبقى

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 310.

[2] المصدر نفسه، ص: 269.

[3] المصدر نفسه، ص: 278.

[4] المصدر نفسه، ص: 293.

[5] المصدر نفسه، ص: 307.

[6] أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 133.

/ن/=/ن/.[1]

من هنا تتحول الحروف/ الأصوات إلى « كيانات مستقلة من خلالها يتفجر الوجود وينبثق جوهره»[2] بوصفها المكان الذي ينتهي في المكان: ا ح د = د ح ا [3] والبدء الذي ينتهي في الأبد : أ ب د = ب د أ.[4]

يقول النفري: « بين النطق والصمت برزخ فيه قبر العقل وفيه قبور الأشياء»[5] التي لا تنتهي إلا في الحروف بوصفها كيانا لغويا في زوايا الوجود الكتابي:

ق

م

ر

ش ع ش أ ع.[6]

وقد بلغ اهتمام أدونيس « بالدلالات الرمزية الصوفية لكلماته، إلى حد استخدامه الحروف الأبجدية استخداما رمزيا، وفي مستويات مختلفة جماليا وعدديا وصوتيا، مثلما فعل المتصوفة بالحروف نفسها»[7]، ذلك أن الواقع الممكن بالنسبة للشاعر المعاصر لا يتحقق إلا باختراق « حجاب الزمن الآني إلى الزمن المستقبل فيؤدي بالنسبة لعصره دوره القديم دور النبوة»[8]، وإن كان ذلك الدور في حقيقة الأمر دورا شكليا يتجسد من خلال استعارته لبعض حروف اللغة لغة الوحي:

عرف طسم.[9] والتي يتوحد من خلالها الواقع بالحلم: حم آلم.[10].

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 210.

[2] محمد بونجمة: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، ص: 49

[3] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 210.

[4] المصدر نفسه، ص: 285.

[5] نقلا عن خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 97.

[6] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 294.

[7] آمنة بلعلى: أثر الرمز، ص: 112.

[8] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص: 189.

[9] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 403.

[10] المصدر نفسه ، ص: 407.

والسكون بالحركة:

يتجرجرون يهجمون

يتتربون يعشوشبون

يتدحرجون هاوية

ينقلبون زلزلة

ينفثون الهلع

يستفتحون بالخبز.[1]

والفعالية بالثبات:

يتجهم ينقبض يأرق.

تضيق حنجرته

يتحفز ليسافر ليضيع.

في دوار الكدح و المرارات مثلك.[2]

والفعالية في هذا المستوى، تتمثل في تواتر « الفعل الذي يمنح الخطاب حركية»[3] الانطلاق:

يهيم ينطوي

يتكئ يظمأ

يتأمل يبحث مثلك.[4]

في إيقاعات التحول والتفكك:

وجه يجتمع بحيرة يفترق بجعا

صدر يرتعش قبرة يهدأ لوتسا

حوض يتفتح وردة ينغلق لؤلؤة.[5]

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 271-272.

[2] المصدر نفسه، ص: 382.

[3] عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991، ص: 35.

[4] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 381.

[5] المصدر نفسه، ص: 286.

حيث يتشكل الاسم الذي « يمنحه استمرارية وثبوتا»[1] كوحدة نغمية دلالية وإيقاعية في الوقت نفسه:

// هل أفصل نفسي عن نفسي

هل أجامعها/ هل الجما

ع لحظة انفراد أم لحظة ازدوا

ج؟ هل آخذ وجها آخر؟ و ما

ذا يفعل جسد تبقعه جراح لا تلت

ئم؟ إنها الصحراء

تطبق علي وها هو

الجراد يحتنك أطرافي //.[2]

تماما كما يتشكل الإيقاع « كلغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر الغائب»[3] في هذا الوجود التحولي:

يداهن يصانع

يطعن يداري

يتحقق يتوهم

يظلم يضيء

مثلها مثلك.[4]

حيث تنفجر الحركة وتتسارع اللغة « في نظام أمواج صوتية و معنوية وشكلية»[5] إيذانا باشتغال الإيقاع كومضة دلالية في عوالم الإيقاع نفسه:

انسل دمك خيطا

اتبعه

اعنف تحنن

اخترق

---

[1] عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص: 35.

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 342

[3] خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص: 102.

[4] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 383.

[5] خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص: 111.

بلا اتجاه

بلا طريقة

ارتطاما

قفزا

لا تستبق

احترق تسلطن.[1]

من هنا يتشكل الإيقاع بأبعاده الشكلية والفكرية، لا من حيث كونه لغة، وإنما «كرؤيا مكتملة في الحياة، ولا يمكن لهذه الرؤيا أن تكتمل، إن لم تتضمن تشكيلا تعبيريا عن الحياة نفسها يصنعه الذهن الإنساني»[2] على مر الأزمنة الساكنة والمتحركة في آن والأزمنة التي يتقاطع فيها الوجود الأدونيسي، هي أزمنة ذهنية مجردة، تتوزع على النص توزيعا يعادل التموجات النفسية والفكرية للذات.

وإذا كانت القصيدة الأدونيسية شبكة كتابية معقدة، فإن ذلك من دون شك يعود إلى كون القصيدة في حد ذاتها بنية إيقاعية هي الأخرى، مكتوبة على إيقاعات عدة، هي إيقاعات الإنسان والصورة واللغة، والزمن، ولأن لغة الصوفي بشكل عام « تشير إلى الشيء وتعبره دون أن تقوله»[3] فكذلك تتشكل لغة أدونيس باعتبارها « لغة الاحتمالات والظلال، وهذا ما هيأها أن تكون لغة برزخية، يعجز العقل عن ولوجها»[4]، تماما كما تتجسد برزخية الإيقاع بوصفها تماسا بين اللغة، والإشارة للغة الباطن على حساب لغة الظاهر في عالم إيقاعي تحولي مفكك هو الآخر، يتململ بين الرؤية الانبثاقية والتشكيل الإيقاعي الفوضوي، حيث يختزل الوجود الكتابي نفسه في عوالم الصعود والهبوط، الذي تتكشف فيه لغة الباطن على حساب لغة الظاهر.

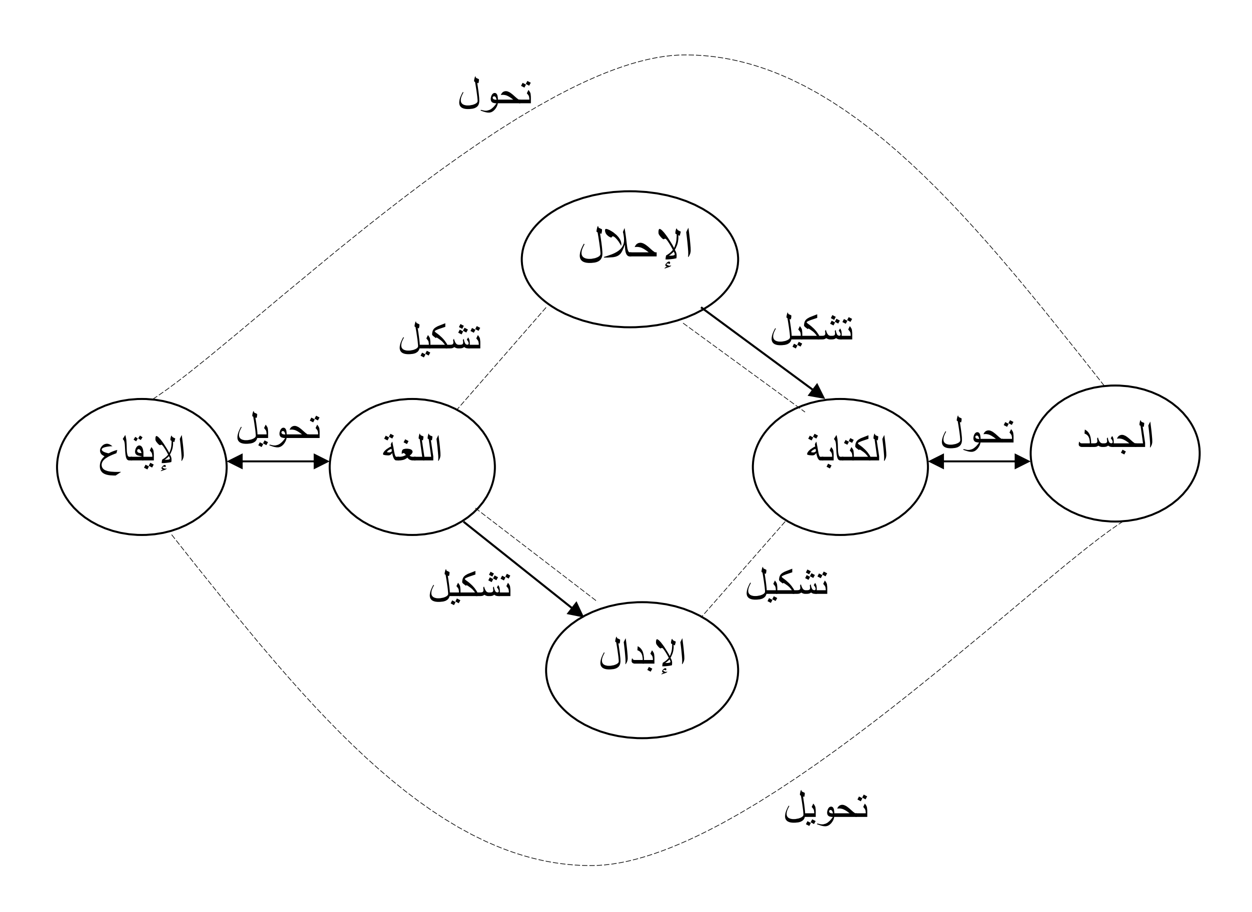
---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص: 335.

[2] عاطف فضول: الشعرية عند إليوث وأدونيس، ت: أحمد أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 1999، ص: 82.

[3] خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 97.

[4] المصدر نفسه، ص: 97.



بناء على ما تقدم نقول إن تحقق التشكيل على مستوى الكتابة، هو من دون شك تحقق على مستوى الرؤيا، التي تبتدئ تصورا وتنتهي صورة، حيث تتقاطع من خلالها الكتابة بالجسد والجسد بالكتابة، تماما مثلما تبدل اللغة بالإيقاع والإيقاع باللغة، التي تتجاذبها ثنائية التحويل والتحصيل المشدودة إلى عوالم الخطف والحرف، وصولا إلى إمكانية التمكين التي يتحقق على مستواها الطرح الإبداعي الأدونيسي تحوّلا وتحويلا.

خاتمة

لا يختلف اثنان في أن المواجهة الفعلية بين الكتابة والذات، هي في الحقيقة مواجهة للوعي المتداخل بصيرورة اللاوعي، حيث يحضر هذا الجدل التفاعلي المتعاكس في آن كخصوصية إبداعية تنفتح من خلالها مسالك العروج إلى الذات ككينونة كتابية، وهذا إذا سلمنا أن الكتابة(خاصة الشعرية منها) فعل تخييل و وعي، لا يتحقق إلا من خلال فعل التشويش الذي تفرضه حتمية الممارسة بمعناها الواسع.

والممارسة التي تقصيناها هنا تتمثل إجمالا في الخصوصية الرؤيوية التوترية، التي يتكشف من خلالها فعل المواجهة، إما بقوة التخييل أم بقوة التشكيل، وهي خصوصية مهمة على الصعيد الشعري بشكل خاص.

من هذا المنطق أخذت الشعرية الأدونيسية منحى أخرا مهما على الصعيد الكتابي ومنه أيضا حاول ادونيس أن يشكل وعيا كتابيا خاصا يتضمن رؤيا مغايرة ومكتملة في أن تشمل اعتبارات عدة، من بينها:

– هدم الثوابت جميعها بغض النظر عن امتدادات أصولها، وضوابط أحكامها، الشرعية، مقابل إقامة عالم من التحولات على جميع المستويات الإبداعية والفنية والفكرية.

– الخروج من دائرة الزمن الخطي المألوف إلى دائرة اللازمن، وان كان الزمن الادونيسي في حقيقة الأمر زمنا استبطانيا تحوليا وهميا، يعاد تشكيله كل لحظة تشكل مستمرة.

– تأسيس قصيدة رؤياوية خيالية، أكثر منها شكلية، ويتجلى ذلك من خلال الخروج بالنص من الدائرة الماضوية المغلقة إلى أفاق حداثية منفتحة.

– تخطي الكتابة الوظيفية أو الكتابة/ العادة، وصولا إلى الكتابة الإبداعية التي لا تستند إلى نموذج كتابي معين بقدرما تستند إلى الوعي التخييلي الإبداعي.

– محاولة خلق لغة شعرية حداثية رؤيوية جديدة، تحل محل اللغة الشعرية القديمة ولغة القرآن، وان كانت هذه المحاولة، قد أوقعته فيما بعد في مأزق اللغة الصوفية واللغة القرآنية نفسها.

ومن خلال هذه الممارسة الشعرية التطبيقية على مستوى ديوان: مفرد بصفة الجمع يتبين لنا مايلي:

– تداخل الأجناس الأدبية بما في ذلك النثر والشعر، والسيرة الذاتية والحكاية والأسطورة والتاريخ.

– تداخل كل من مستويي الإحلال والإبدال على مستوى الكتابة الشعرية الأدونيسية التي يتقاطع من خلالها الجسد الفيزيقي بالجسد النصي والإيقاع باللغة .

– انقسام الذات الأدونيسية إلى ذوات عدة والموقوفة بدورها بين حتميتين: حتمية المجاوزة وحتمية الكينونة، حيث يتجاوز الشاعر وجوده الخاص بغية تحقيق كينونته المتحولة والتخييلية في آن.

– تداخل أنواع الشعرية في هذا المستوى بدءا بشعرية المحو والاكتشاف إلى شعرية التشكيل بشكل عام، التي يتجسد المحو من خلالها. لا كمحو معرفي يسعى إلى إثبات حقيقة ما، وإنما كنوع من اكتشاف الرغبة، رغبة الذات التي تهتز بدورها على إيقاعية اللغة، المؤدية إلى الخلق وإعادة الخلق.

– اندماج الصورة بالرؤيا والرؤيا بالصورة، المؤسسة بدورها على مبدأ التشويش أي تشويش الوعي القائم بين ثنائية التعطيل والتشغيل.

– كتابة اللحظة الخاطفة وهي اللحظة التي كان ينشدها أدونيس من خلال ممارسته النقدية باعتبارها لحظة الشعر وهي اللحظة التي يجن فيها الكلام ويتكلم من خلالها الجنون، كما يقول أدونيس، والتي تبدل من خلالها اللحظة باللغة.

– تكثف المعنى الناجم عن غموض اللغة الأدونيسية التي يتفاعل فيها الفكر بالفلسفة والتاريخ بالأسطورة، والذي يقود من دون شك إلى اللاعقلانية الشعورية أي غياب القرينة المنطقية حيث يتعذر على المتلقي استخراج القرائن الدلالية العقلانية الموصلة إلى مبعث هذا الانفجار اللغوي.

- ◻ انعكاس إيقاع الذات الكاتبة على الوجود الكتابي الأدونيسي بشكل عام .
- ■ تصاعد المد الرؤيوي وتكشفه على مستوى الإيقاع الذي يبتدئ نثرا وينتهي شعرا.

ارتباط قصيدة النثر بواقع الصورة الموسيقية النفسية حيث تبدل من خلالها اللغة بالرؤيا.

– بروز عناوين القصائد في الديوان كمؤشرات كتابية، حيث تتعالق هذه العناوين: تكوين، جسد، تاريخ، سيمياء، مع كل من الصورة/ الرؤيا ، الذات ، الزمن ، الكتابة.

–التلازم الدائم في كتابته الشعرية بين الشعر والفكر .

–شعر أدونيس يتجه إلى العقل أكثر مما يتجه إلى الحس ،فيضع المتلقي في جو من التأمل والمراجعة والتساؤل.

إضافة إلى أن أدونيس صاحب تمكين وذلك من خلال توفيقه في طرح نظرية كتابية وتأسيس هذا الطرح، على مستوى الكتابة الإبداعية، بغض النظر عن مستوى هذا الطرح الذي يتجلى من خلاله النقد الادونيسي بوصفه نقدا إبداعيا وهو القائل:<< ما نفتقده في النظرية نراه في النص الإبداعي>>

وان كان هذا التنظير النقدي الإبداعي في حقيقة الأمر قائم على أساس نقل الكتابة الشعرية من عوالم المعلوم إلى عوالم المجهول ومن واقع التصور إلى واقع الصورة، فكرا وكتابة، دون مراعاة للواقع الشعري الإبداعي التحولي، الذي حدده ادونيس نفسه والذي تنفتح فيه مدارات المعرفة تماما كما تنفتح الطروحات الأدونسية، على أفاق الوعي الكتابي والنقدي بشكل عام والذي من شأنه أن يبعث على العمل الجاد والاستمرارية في البحث.

وفي الأخير أقول ما قاله صلى الله عليه وسلم:<<**من لم يشكر الناس لم يشكر الله ومن أسدى إليكم معروف فكافئوه**>> لأتقدم بالشكر بعدها إلى أستاذي المشرف الدكتور بشير تاوريرت على كل التوجيهات التي أحاطني بها، وما توفيقي إلا بالله العزيز الحكيم.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع العربية

-أدونيس:

1) مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار الهدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 1996.
2) الكتاب، ج 1، دار الساقي، بيروت، ط 1، 1995.
3) المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، ط 1، 2005.
4) زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2 ، 1978.
5) مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979.
6) النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1993.
7) سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1986.
8) الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط 1، 1992.
9) الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989.
10) الثابت والمتحول (الأصول)، دار العودة، بيروت، ط 4، 1989.
11) الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط 4، 1983.

-الأكاشاني (عبد الرزاق)

12) معجم المصطلحات الصوفية، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992.

-بومسهولي (عبد العزيز)

13) الشعر وأبعاد الوجود، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 2000.
14) الشعر الوجود الزمان، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 2002.
15) الشعر والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 1998.

- **بلعلى (آمنة)**

16) أبجدية القراءة النقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995.

17) أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995.

18) تجليات مشروع البعث والانكسار، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995.

- **بلعيد (صالح)**

19) نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2000.

- **بلقاسم (خالد)**

20) أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 2000.

- **البنا عز الدين (حسن)**

21) الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2003.

- **بنيس (محمد)**

22) الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج 3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 3، 2001.

23) الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة، ج 4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001.

- **بونجمة (محمد)**

24) الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، مطبعة الكرامة، ط 1، 2001.

- **أبو جهجه (خليل)**

25) الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظير و النقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 1، 1996.

- **أبو ديب (كمال)**

26) في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1991.

- **درويش (أسيمة)**

27) مسار التحولات، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1992.

- **هيمة (عبد الحميد)**

28) الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2005.

- **الوهيبي (فاطمة)**

29) المكان والجسد والقصيدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2003.

- **الورقي (السعيد)**

30) لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط 2، 2002.

- **الحسين (قصي)**

31) النقد الأدبي عند العرب واليونان، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط 1، 2003.

- **الحفني (عبد المنعم)**

32) الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 1، 2003.

- **الحرز (محمد)**

33) شعرية الكتابة و الجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

- **اليوسف (يوسف سامي)**

34) الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1980.

- **اليوسفي (محمد لطفي)**

35) في بنية الشعر المعاصر، سراس للنشر، د ط، 1985.

- **كعوان (محمد)**

36) شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2003.

- **مجاهد (عبد المنعم) مجاهد:**

37) جماليات الشعر المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1997.

- **مرتاض (عبد الجليل)**

38) في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 2007.

- **مرتاض (عبد المالك)**

39) بنيـة الخطـاب الشـعري، دراسـة تشـريحية (لقصـيدة أشـجان يمانيـة) ، ديـوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1991.

40) دراسـة سيميائية تفكيكيـة لقصـيدة أيـن ليلاي لمحمـد العيـد، ديـوان المطبوعـات الجامعية، ط 1، 1992.

- **الملائكة (نازك)**

41) قضايا الشعر المعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1974.

- **المناصرة عز الدين**

42)علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبيـة الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيـع، عمان، ط 1، 2007.

- **مفتاح (محمد)**

43) رؤيا التماثل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2005.

- **مرزوق (حلمي)**

44) تطـور النقـد والتفكيـر الأدبــي الحـديث، دار الوفـاء لـدنيا الطباعـة والنشـر، الإسكندرية، ط 1، 2004.

- **ناظم (حسن)**

45) مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي،المغرب، ط 1، 1994.

- **سعيد (خالدة)**

46) حركيـة الإبداع، دراسات فـي الأدب العربـي الحديث، دار العـودة، بيروت، ط 1، 1979.

- **عباس (إحسان)**

47) فن الشعر، دار الشروق للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 1996.

- **العباس (محمد)**

48) ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000.

- **بن عجيبة (عبد الله أحمد)**

49) معراج التشوق إلى حقيقة التصوف، تقديم و تحقيق الدكتور: عبد المجيد خيالي، مركز التراث العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2004.

- **العوادي (عدنان حسين)**

50) الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية،المغرب، د ط، د ت.

- **عيد (رجاء)**

51) لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 2003.

- **العلاق (علي جعفر)**

52) الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ط 1، 2002.

- **فخر الدين (جودت)**

53) شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1984.

- **فضل (صلاح)**

54) بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية المالكية للنشر، لونجمان، د .ط، د .ت.

- **الصباغ (رمضان)**

55) في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط 1، 1997.

- **قاسم (عدنان حسن)**

56) الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدرا العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1999.

- **قباني (نزار)**

57) قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت،د ط، د ت.

- **قطوس (بسام)**

58) استراتيجيات القراءة، مؤسسة حمادة و دار الكندي، د ط، 1998.

- **رماني (إبراهيم)**

59) الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991.

- **شعبو (أحمد ديب)**

60) في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2006.

- **تاوريريت (بشير)**

61) استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات الأولى والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2006.

62) رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزور، وادي سوف، الجزائر، ط 1، 2006.

- **خوجة (غالية)**

63) قلق النص– محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2003.

- **خميسي (ساعد)**

64) نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 2001.

- **خنسة (وفيق)**

65) دراسات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق، ط 1، 1993.

- **الغذامي (عبد الله)**

66) الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1985.

ثانيا: المراجع المترجمة.

- **أوفيد:**

67) التحولات، ترجمة: أدونيس، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط 1، 2002.

- **بارت (رولان)**

68) درجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط 1، 1981.

- **بلانشو (موريس)**

69) أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي، وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 2004.

- **بنوا (لوك)**

70) إشارات، رموز أساطير، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، تعريب: فايز نقش، ط 1، 2001.

- **جادامير (هانز جيورج)**

71) تجلي الجميل ومقالات أخرى، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، ط 1، 1997.

- **كوين (جون)**

72) النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط 1، 2000.

- **سلفرمان (ج هيو)**

73) نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2002.

- **فضول (عاطف)**

74) الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة:أحمد اسبر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1999.

ثالثا: الرسائل الجامعية.

- بن خليفة (مشري)

75) بنية القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: عبد القادر هني، جامعة الجزائر، 1994/1993.

- منصور (آمال)

76) بنية القصيدة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، مذكرة ماجستير، إشراف الدكتور: عبد الرحمن تبرماسين، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004/2003.

- مسعودي (سليمة)

77) الخطاب النقدي عند أدونيس، مذكرة ماجستير، إشراف الدكتور: الطيب بودربالة، قسم الأدب العربي، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2002/2001.

رابعا: الدوريات.

78) مجلة فصول، المجلد الثامن، العددان: 1، 2، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ماي، 1989.

79) مجلة فصول، المجلد 16، العدد: 2، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997.

80) مجلة الآداب، العدد 4، معهد الآداب واللغة العربية، قسنطينة، 1997.

5- مواقع الانترنيت:

81) http://www.azzaman.com/azz/artucle/2002/03/03-03/6a.htm.

82) http://www.maaber.50megs.com/elevent-issue/books13.htm.

فهرست الموضوعات

<u>**فهرست الموضوعات**</u>

الفصل الثاني: شعرية المحو و الاكتشاف في ديوان << مفرد بصيغة الجمع>> لأدونيس

الفصل الثالث: شعرية التشكيل

Résumé

Cette étude constitue une fenêtre ouverte sur l'univers de la poétique. Elle examine ses singularités créatrices ainsi que ses références scripturaires qui s'écartent du cadre purement fonctionnel et communicationnel pour s'inscripe l'écriture poétique comme une réalité esthétique fondamentale.

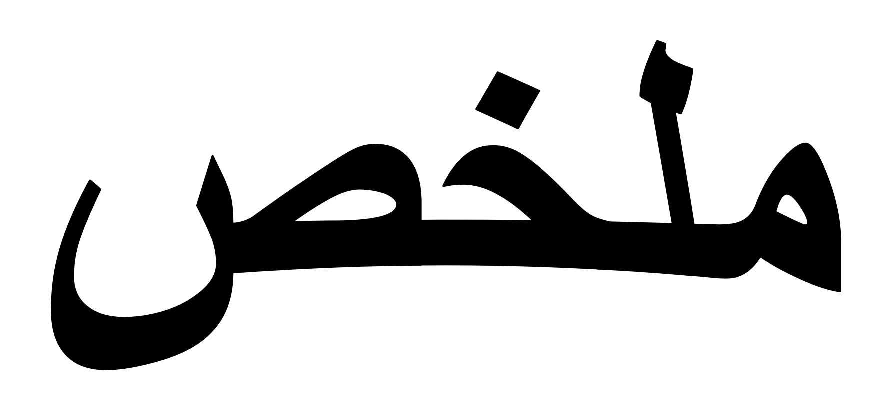
La pratique d'écriture s'exerce sans doute dans une sorte d'activité inconxiente liée à plusieurs univers: le sens, la vision et le mouvement, qui s'artrenlent et s'alterrnent à partir des niveaux d'edentification, d'intertextualité et d'isotopie, dans un mouvement qui vas du connu à l'inconnu du statique au dynamique, dans une prespective de depassement continu. Ce recueil s'ouvre sur une poétique de l'effacement et de la découverte qui figure l'image de la vision, et la vision de l'image au sein d'une triple probalité: blocage de l'image, perturbation de la conscience, activation de l'être qui impose la force de l'acte de présence.

Le temps de la métamorphose se trouve également reformulé (le temps de l'ascension et le temps de l'exode).

A cela s'ajoute la poétique de la structuration qui s'articule à partir de deux niveaux: le niveau de remplacement qui fait coïncider l'écriture avec le corps et inversement, et le niveau de substutestion qui substitue la langue au rythme et inversement, à partir des stades inhérents à la transformation et à la synthèse pour parvenir à une possibilité d'être et de réalisation qui fond à son niveau la problématique de la créativité adonisienne au plan de la théorie, de l'écriture et de la critique

L'écriture adonisienne s'origine dans une multitude de sources qui vont des références religieuses et coraniques aux références historiques liéesant Carmates et autres interrogations. Le texte sonfu occupe une place particulierement importante dans cette poétique, grâce à l'exploitation de toute une symolique relative à l'immanence et à l'unicité de l'existence, comme le suggère le titre du recueil.

Il est également intéressant de remarques que cette écriture inédit fait éclater tous les genres en faisant intervenir, comme dans une partition musicale divers éléments relatifs à l'autobiographie, à la légende, au conte, au mythe, à l'histoire et à l'imaginaire universel. Cette écriture transgénérique procède également par tout un travail d'assimilation et d'absorption de différentes poétiques qui résonnent dans le creuset d'une pratique poétique originale et hermétique, recourant à tout une stratégie dichotomique fondée sur des notions fondamentales tels que : le relatif, l'absolu, la vérité, l'imaginaire, la dissolution, l'invention, l'incertitude et l'impossible.


ملخص

ملخص.........................الشعرية في ديوان <<مفرد بصيغة الجمع>> لأدونيس

يعد هذا البحث نافذة مصغرة على عالم الشعرية، فهو يبحث في خصوصيتها الإبداعية، تماما كما يبحث في مرجعياتها الكتابية، التي تخرج بالكتابة من أطر الوظيفية إلى أطر الكتابة الفنية، بوصفها كتابة طليعية على الصعيد الشعري العام.

ذلك أن ممارسة الكتابة ككينونة ذاتوية، تجعلها من دون شك ممارسة لا واعية، تحتكم إلى عوالم: المعنى، الرؤيا، الحركة، التي تتناوب انتظاما على مستويات التماثل والتشاكل والتعالق، انتقالا من المعلوم إلى المجهول، ومن العوالم الثابتة إلى العوالم المتحولة التي تتجاوز ذاتها باستمرار، في الوقت الذي ينفتح فيه ديوان" مفرد بصيغة الجمع" على شعرية المحو والاكتشاف التي تتشكل بوساطتها صورة الرؤيا/ رؤيا الصورة، القائمة بدورها عبر احتمالات ثلاث: تعطيل الصورة، تشويش الوعي، تشغيل الرؤيا، ومن ثم يعاد تشكيل الذات الموقوفة بين حتميتين: حتمية المجاوزة، حيث تتجاوز الذات وجودها الخاص، وحتمية الكينونة، التي تتموجد فيها الذات بفعل القوة/ الحضور، لا بقوة الفعل/ التجاوز، تماما كما يعاد تشكيل الزمن المتحول(**زمن العروج وزمن الخروج**).

يضاف إلى ذلك كله شعرية التشكيل التي تتوزع هي الأخرى عبر مستويين: مستوى الإحلال الذي تتقاطع من خلاله الكتابة بالجسد والجسد بالكتابة، ومستوى الإبدال الذي تبدل فيه اللغة بالإيقاع والإيقاع باللغة، انطلاقا من مقامات التحويل والتحصيل وصولا إلى إمكانية التمكين التي يتحقق على مستواها الطرح الإبداعي الأدونيسي تنظيرا وكتابة ونقدا.

ثم إن مراجع الكتابة التي تأسس عليها هذا الديوان تتميز بتنوع روافدها، بدءا بالمرجع الديني الذي يحيل إلى النص القرآني، ومنها المرجع التاريخي، الذي يحيل إلى القرامطة وغيرها، ومنها المرجع الصوفي، وذلك من خلال توظيفه فكرة وحدة الوجود كما هو واضح من خلال عنوان الديوان.

إضافة إلى تداخل الأجناس الأدبية من سيرة ذاتية وخرافة وحكاية وأسطورة، تماما كما تتداخل الشعريات المتعددة القائمة بدورها على عدد من الثنائيات، كالمحدود والمطلق والحقيقة والخيال والمحو والاكتشاف والظن والمستحيل.